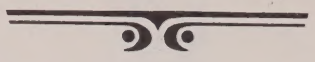
МОЦАРТ

РЕКВИЕМ

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03418 6742

W. A. MOZART



REQUIEM

für Solisten, Chor und Orchester

Partitur

Verlag „Musik“ Moskau 1983

В. А. МОЦАРТ

РЕКВИЕМ

для солистов, хора и оркестра

Партитура

Издательство „Музыка“ Москва 1983

M
2010
M93
K.626
1983

JUN 13 1984 UNIVERSITY OF

Предисловие

Моцарт умер, не успев довершить свое последнее творение, и вдова композитора, оставшаяся после смерти Вольфганга Амадея в бедственном положении, опасалась, что заказчик музыки к заупокойной мессе потребует обратно выплаченный им гонорар. Поэтому одной из первых забот Констанцы Моцарт и ее советчиков было найти музыканта, который взялся бы закончить «Реквием».

Выбор Констанцы пал на венского композитора Йозефа Леопольда Эйблера (1765—1846). Это было понятно. Разносторонний музыкант *, он в течение нескольких лет учился у видного венского композитора и теоретика Иоганна Георга Альбрехтсбергера (1736—1809), которого Моцарт глубоко уважал. Моцарт был хорошо знаком с Эйблером и его отцом — школьным учителем и хоровым регентом в Швехате. Моцарт высоко ценил творчество самого Эйблера, в частности его церковную музыку, что было в данном случае особенно важно, — ведь завершать нужно было «Реквием». Вдова Моцарта вспоминала, что он многого ждал от Эйблера. И, наконец, Эйблер должен был чувствовать себя обязанным Моцарту, старавшемуся помогать своему младшему коллеге. 30 мая 1790 года Вольфганг Амадей написал Эйблеру аттестат, весьма положительно характеризовавший его заслуги: «Я, нижеподписавшийся, настоящим свидетельствую, что я признал предъявителя сего, господина Йозефа Эйблера, достойным учеником своего прославленного мастера Альбрехтсбергера и солидным композитором, равно умелым как в камерном, так и в церковном стиле, короче говоря, молодым музыкантом, коему (о чем можно только сожалеть) столь редко можно найти равных».

25 декабря 1791 года Эйблер получил от Констанцы рукопись Моцарта. Это удостоверяет его расписка: «Нижеподписавшийся настоящим подтверждает, что овдовевшая госпожа Констанца Моцарт [Эйблер написал: Konstanzie] доверяет ему завершить начатую ее покойным господином супругом заупокойную мессу; вышепоименованный заявляет, что он закончит ее к середине предстоящего поста, и одновременно заверяет, что она не будет ни переписана, ни передана в иные руки, кроме как госпоже вдове».

Эйблер прилежно принялся за работу и вскоре инструментовал большинство тех частей «Реквиема», которые были закончены Моцартом в хоровой партитуре и имелись в рукописи, полученной Эйблером от Констанцы. Однако неожиданно Эйблер прервал свой труд. Вдова Моцарта пыталась привлечь к завершению «Реквиема» других композиторов, имена которых остались нам неизвестны; наконец, она обратилась к Францу Ксаверу Зюсмайру (Süßmayr или Süßmayer; 1766—1803), появившемуся в Вене в 1788 году. Сын шваненштадтского (Верхняя Австрия) школьного учителя и пономаря, он рано осиротел и воспитывался в бенедиктинском монастыре в Кремсе. Там он научился играть на органе и скрипке, пел в монастырском хоре. Известно, что примерно с 1785 года он начал писать церковную музыку для Кремской обители и для спектаклей, устраивавшихся силами воспитанников монастыря. В Вене Зюсмайр исполнял третьестепенные поручения в придворной капелле и национальном театре.

После кончины Моцарта Зюсмайр быстро выдвинулся. В 1792 году в театре Шиканедера с успехом прошла первая опера Зюсмайра «Моисей». В том же 1792 году он стал капельмейстером национального театра. В 1794 году в Праге была поставлена опера Зюсмайра «Турок в Италии» — вероятный результат связей, установившихся еще во время совместного с Вольфгангом Амадеем путешествия. Тогда же в Вене увидел свет рампы зингшпиль Зюсмайра на либретто Шиканедера «Аркадское зеркало», принесший композитору прочную славу. Возможно, впрочем, что для этого преуспевания имело значение то, что после смерти Моцарта Зюсмайр стал учеником Антонио Сальери.

Однако процветание пришло к Зюсмайру позже; в ту же пору, о которой идет речь, он с трудом перебивался уроками и поденной работой. Кто-то рекомендовал его Моцарту, и Зюсмайр стал учеником Вольфганга Амадея, и его домашним переписчиком, и исполнителем самых различных мелких поручений. Когда беременная Констанца отправлялась лечиться в Баден, ее сопровождал Зюсмайр, видимо, выполнявший и какие-то обязанности по домашнему хозяйству. Когда Моцарту требовалось срочно переписать что-нибудь, это делал тот же Зюсмайр. Он стал постоянным объектом грубоватых, но добродушных шуток Моцарта. За ним установилось забавное прозвище Snai, и Моцарт не раз называл его своим шутом или шельмой. В письмах к Констанце можно найти советы дать Зюсмайру пару добрых щелчков по носу, надрать вихры или залепить пощечину, сделав вид, что убиваешь муху...

Было ли это лишь внешней стороной отношений Моцарта и Зюсмайра? Трудно сказать. Зюсмайр как будто пользовался доверием Моцарта и как композитор. В моцартоведение прочно вошло предположение, что в 1791 году Моцарт возил его с собою в Прагу для того, чтобы Зюсмайр помог ему уложиться в срок с созданием оперы «Милосердие Тита». Ее премьера была приурочена к коронации Леопольда II чешской короной, и от успеха оперы могло зависеть многое в судьбе великого композитора. Между тем Моцарт был нездоров, а на завершение всей полной оперной партитуры ему оставалось всего 18 дней. В ту пору было обычным поручать ученику выполнение работы второстепенной по своему значению. В «Милосердии Тита» таким заданием могло быть создание речитативов secco. И действительно, из всех «сухих» речитативов в моцартовском автографе оперы рукой самого композитора написано только 8 тактов (II акт, сцена VIII, такты 44—51). Однако не существует никаких документальных доказательств того, что речитативы были созданы именно Зюсмайром. Их оригиналы не сохранились, и известны лишь копии, изготовленные переписчиками.

Последние дни жизни Моцарта сложились так, что Зюсмайр был единственным человеком, которому Вольфганг Амадей мог поверить планы своего сочинения. Констанца Моцарт была близка к истине, когда в письме к аббату Максимиллиану Штадлеру (1748—1833), датированном 3 мая 1827 года, вспоминала: «...Зюсмайр должен был часто пропевать с ним и со мной то, что было написано, и так Зюсмайр получил от Моцарта подлинное руководство (formliche Unterricht). И я еще слышу, как Моцарт часто говорил Зюсмайру: „Эге, тут опять кишка тонка; это ты еще долго не поймешь". [И он] брал перо и писал, вероятно, главные места, которые были для Зюсмайра чересчур крепким орешком [zu rund]». Сестра Констанцы — Зофи незадолго до этого, 7 апреля 1825 года, рассказывала, что когда она 4 декабря 1791 года, т. е. в день, непосредственно предшествовавший кончине Вольфганга Амадея, вернулась к Моцартам, она застала Зюсмайра подле больного композитора: «Около постели лежал знаменитый Реквием, и Моцарт растолковывал ему (Зюсмайру), как он, по его мнению, должен закончить Реквием». И в собственноручной партитуре Моцарта можно найти места, как будто подтверждающие оба эти рассказа. Напомню хотя бы о коде

* Эйблер писал музыку, давал уроки игры на скрипке и клавире, выступал в качестве певца, играл на органе, альте, баритоне и валторне; в 1804 году он стал придворным вице-капельмейстером, а в 1824 году сменил умершего А. Сальери на посту капельмейстера венского двора. В 1833 году он дирижировал «Реквиемом» Моцарта и во время исполнения перенес апоплексический удар, после которого до самой смерти, более 13 лет, оставался парализованным. В моцартоведческой литературе работа Эйблера над «Реквиемом» оценивается выше, чем то, что сделано Зюсмайром.

© Издательство «Музыка», 1983 г. Предисловие

«Confutatis». В автографе моцартовского «Реквиема» эта часть выделяется неровным, неуверенным почерком. Похоже, что партитура писалась в постели больным страдающим человеком*. По самой рукописи ощущаешь торопливую, нервную напряженность работы. И если как раз на последних страницах *«Confutatis»*, где вся эта неуверенность чувствуется особенно сильно, Моцарт тщательно выписывает все шестнадцатые в партии первых скрипок, то делает это он скорее всего потому, что хочет «наставить» кого-то — как нужно заканчивать «Реквием», если он, Моцарт, сам не успеет сделать это.

И, вероятно, прав был Л. Кёхель (1800—1877), считавший, что Эйблер отказался продолжать начатую им работу над «Реквиемом», узнав о том, что Зюсмайр получил от Моцарта прямые указания, касавшиеся завершения «Реквиема».

Так или иначе рукопись Моцарта перешла к Зюсмайру. В начале 1792 года «Реквием» был закончен им и передан доверенному графа Вальзегга — Антону Лейтгебу (1747—1812), тому самому «посланцу в сером», который передал Моцарту заказ графа и чей таинственный облик, согласно легенде, так сильно подействовал на воображение смертельно больного композитора.

В 1792 году «Реквием» был впервые исполнен в Вене в зале Яна. Уже тогда участники и слушатели знали, что часть «Реквиема» написана Зюсмайром. Когда за Веной последовали первые исполнения в Праге и Мюнхене, также было известно, что не весь «Реквием» сочинен Моцартом. Такие же слухи дошли и до Дрездена. Позже, в 1825 году, Готфрид Вебер (1779—1839) в выходившем в Майнце и редактировавшемся им музыкальном журнале «Cäcilia» издательства Б. Шотта и сыновей поднял целую кампанию против подлинности «Реквиема».

Считается, что после того, как в 1838 году стали известны партитуры Моцарта и Зюсмайра, вопрос об авторстве музыки «Реквиема» разрешен. Однако в действительности спор о подлинности моцартовского «Реквиема» продолжался. Продолжается он и поныне, только в иных формах.

В 1886 году И. Брамс, редактировавший партитуру «Реквиема» для полного собрания сочинений Моцарта, выходившего в издательстве «Брейткопф и Гертель», считал, что Зюсмайр не располагал какими-либо эскизами Моцарта к последним частям «Реквиема» и, следовательно, создал их вполне самостоятельно (W. A. Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Supplement. Revisionsbericht. Leipzig, 1886, S. 55). А. Шнерих, издавший в 1914 году в Вене факсимиле моцартовской партитуры «Реквиема», не сомневался в том, что Зюсмайру принадлежит авторство *«Lacrimosa»*, *«Sanctus»* и всех последующих частей (Mozarts Requiem. Nachbildung der Originalhandschrift. Wien. Gesellschaft für graphische Industrie).

В 1918 году Р. Хандке опубликовал большую статью, в которой он доказывал, что музыка *«Benedictus»* за исключением нескольких тактов, принадлежащих Зюсмайру, является творчеством Моцарта. Указывая также на наличие тематических связей между частями, несомненно написанными Моцартом, и теми, которые приписываются Зюсмайру, Хандке полагал, что и здесь по крайней мере самый тематический материал был создан Моцартом (Handke R. Zur Lösung der Benedictusfrage in Mozarts Requiem. — «Zeitschrift für Musikwissenschaft». I. Jahrgang, Heft 2, Leipzig. November 1918, S. 108).

Вопросу о подлинности «Реквиема» много места уделили в своих труда Г. Аберт (Abert H. W. A. Mozart. Leipzig, 1956, 2. Teil, первое издание этого тома вышло в 1923 году) и Ж. Сен-Фуа, следующий за Абертом (Saint-Foix G. de. Wolfgang Amédée Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre. V. Les dernieres années. Paris, 1946). Оба эти крупнейшие ученые-моцартоведы в общем соглашаются с основными положениями Хандке.

В 1932 году этим же вопросом занимался Фридрих Блуме, готовивший для серии карманных партитур Эйленбурга заново просмотренное издание партитуры «Реквиема». Блуме целиком решил вопрос об авторстве всей музыки «Реквиема» в пользу Моцарта. Свои выводы Блуме подтвердил в 1963 году (Blume F. Requiem und kein Ende. — In: Blume F. Syntagma musicologicum. Kassel, 1963, S. 714).

В вышедшем в 1937 году заново переработанном А. Эйнштейном 3-м издании полного каталога сочинений Моцарта Зюсмайру приписывается сочинение большей части *«Lacrimosa»* и полностью *«Sanctus»*, *«Benedictus»* и *«Agnus Dei»* (Köchel L. von. Chronologisch-thematisches Verzeichnis samtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Dritte Auflage in der Bearbeitung von Alfred Einstein. Leipzig, 1937, S. 805 ff.). Эта же точка зрения сохранена и в его вышедшей в 1945 году в Нью-Йорке книге о Моцарте (русский перевод: Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977, с. 333), и в предпринятой им в 1947 году в издательстве Эн Арбор (Ann Arbor. USA) перепечатке каталога с новыми дополнениями.

В 1953 году В. Фишер опубликовал новую редакцию *«Lacrimosa»*, которая будто бы освобождает этот хор от грубых искажений, сделанных Зюсмайром, и восстанавливает истинный замысел Моцарта (Fischer W. Das «Lacrimosa dies illa» in Mozarts Requiem. — In: «Mozart-Jahrbuch 1951». Salzburg, 1953, S. 9—17).

Кто же прав в этом давнем затянувшемся споре? Что в действительности в «Реквиеме» написано Моцартом? Сколь велика доля Зюсмайра в завершении «Реквиема»?

Когда фирма «Брейткопф и Гертель» решила издать партитуру «Реквиема», Зюсмайр написал издателям: «Я слишком благодарен поучениям этого великого человека, чтобы я мог, промолчав, разрешить выдать за его [труд] сочинение, большая часть которого является моей работой [...] То, что окончание Реквиема, которое послужило поводом для нашей переписки, было доверено мне, случилось следующим образом. Вдова Моцарта, должно быть, предвидела, что посмертные сочинения ее мужа будут пользоваться спросом; смерть неожиданно постигла его, когда он работал над этим Реквиемом. Тогда окончание этого произведения было передано нескольким мастерам; некоторые из них не могли взять на себя эту работу из-за чрезмерно обременявших их занятий, другие же не хотели компрометировать свой талант талантом Моцарта. Наконец это дело попало ко мне, ибо было известно, что еще при жизни Моцарта я часто проигрывал и пел с ним уже положенные на музыку части, что он очень часто беседовал со мной об отделке этого произведения и сообщил мне ход и основы своей инструментовки. Я могу только желать, чтобы знатоки могли найти в нем кое-где хоть немногие следы его незабываемых поучений. В *Requiem* вместе с *Kyrie* и *Dies irae — Domine Jesu Christe* Моцарт полностью завершил четыре певческих голоса и основной бас вместе с цифровкой; в инструментовке же лишь кое-где обозначил основное (das Motivum). В *Dies irae* его последний стих был qua resurget ex favilla... и его работа была такой же, как в первых частях. От стиха judicandus homo reus etc. я полностью закончил *Dies irae**. *Sanctus — Benedictus* и *Agnus Dei* совсем заново изготовлены (ist verfertigt) мною; только я разрешил себе, чтобы придать сочинению большее единство формы, повторить фугу на стихе cum sanctis etc. Я был бы сердечно рад, если бы этим сообщением я мог оказать Вам небольшую услугу».

Попробуем проверить данные, сообщаемые Зюсмайром.

До недавнего времени считалось несомненным, что первая часть «Реквиема», так называемый *«Introitus»*, т. е. вступительная молитва *«Requiem aeternam»*, написана Моцартом полностью от первого до последнего такта, включая все хоровые и оркестровые партии. Так же определялась степень завершенности второй части — *«Kyrie eleison»*. Теперь, после проведенных австрийским музыковедом Л. Новаком графологических анализов можно считать установленным, что все дублирующие голоса в фуге (то есть все струнные, включая оркестровые басы, бассетгорны и фаготы) написал ученик Мо-

---

* В недавние годы было высказано много сомнений в сообщенной Констанцей Моцарт общеизвестной версии создания «Реквиема». Недоверие исследователей вызывают мотивы, по которым вдова Моцарта не передала завершение «Реквиема» сразу же Зюсмайру, хотя, по ее же рассказам, Моцарт делился с Зюсмайром своими соображениями о незаконченном сочинении и даже делал для него записи, которые должны были помочь ориентироваться в материалах к «Реквиему». Чтобы подорвать веру в эти сообщения, пытаются дискредитировать супружеский союз Констанцы и Вольфганга Амадея. Ссылаясь на работу Карла Бера (Bär K. Mozart. Krankheit, Tod, Begräbnis. Salzburg, 1966;[2] 1972) и графологические экспертизы, утверждают, что Моцарт после 20 ноября 1791 года (первого дня его смертельной болезни) не добавил к «Реквиему» ни единой ноты, что в автографе нет никаких признаков того, что Моцарт продолжал работать над задуманной мессой и будучи больным.

* Третий раздел «Реквиема» — «Sequenz» состоит из шести частей: 1) *Dies irae*; 2) *Tuba mirum*; 3) *Rex tremendae majestatis*; 4) *Recordare, Jesu pie*; 5) *Confutatis maledictis*; 6) *Lacrimosa dies illa*. Название первой части *«Dies irae»* обычно распространяется на всю «Секвенцию». Таким образом, Зюсмайр, говоря о *«Dies irae»*, имеет в виду всю «Секвенцию», включая *«Lacrimosa»*.

царта Франц Якоб Фрейштедтлер (Freystädtler; 1761—1841) *, а трубы (Clarini) и литавры — Зюсмайр. Что касается хоровых партий, то они от начала и до конца написаны Моцартом (Nowak L. Wer hat die instrumentalstimmen in der Kyrie-Fuge des Requiems von W. A. Mozart geschrieben? — In Mozart-Jahrbuch 1973/74. Salzburg, 1975, S. 201).

В *«Dies irae»* Моцартом написаны все хоровые партии и цифрованный бас, 1—10, 19—30 такты и первые восемь шестнадцатых в 31 такте, вторая половина 40 такта и такты 41—57 и 65—68 партии первых скрипок, такты 1—3 и 4 (без последней восьмой) в партиях вторых скрипок и оркестровых альтов.

В *«Tuba mirum»* рукой Моцарта написаны все вокальные партии, партия оркестровых басов, 1—18 такты партии солирующего тромбона, 44—63 такты партии первых скрипок и 44 такт партии вторых скрипок.

В *«Rex tremendae»* великий композитор выписал все хоровые партии и цифрованный бас, 1—19 такты, первое g_1 в такте 20 и такт 22 партии первых скрипок.

В «Recordare» Моцарту принадлежат все вокальные партии, партии контрабасов и виолончелей (там, где они отделяются от басов), такты 7—14 (до 1-ой четверти), 33 (со 2-ой восьмой) — 38 (до первого c_2), 52—53, 67 (со 2-й восьмой) — 79, 109—110, 126 (со 2-й восьмой) в партии первых скрипок, такты 7—13, 109—110, 126 (с 4-й восьмой) — 129 (до 1-ой восьмой) в партии вторых скрипок, такты 7—13, 52 (со 2-й восьмой) — 53 (включая половинную ноту c_1), 126 (с 4-й восьмой) — 129 (до первой восьмой) в партии альтов, такты 1—7 в партиях первого и второго бассетгорнов.

В *«Confutatis»* его рукой написаны все хоровые партии, партия оркестровых басов, 7—12 и 17—40 такты в партии первых скрипок, такт 38 (с 4-й четверти) — 40 в партии вторых скрипок, 26—29 в партиях бассетгорнов и фаготов.

В *«Lacrimosa»* в автографе партитуры рукой Моцарта написаны только 1 и 2 такты в партиях первых и вторых скрипок, оркестровых альтов и 3—8 такты хоровых голосов и партии оркестровых басов в этих же шести тактах.

В *«Domine Jesu Christe»* Моцартом написаны все хоровые партии, партия оркестровых басов (с цифровкой в тактах 21—28), три последних восьмых в 43 такте, 44, 45 такты и две первых восьмых в 46 такте, 67—68 такты партий первых скрипок, 67—70 такты и в 71 такте первая четверть партии вторых скрипок.

В *«Hostias»* Моцарт выписал все хоровые партии, партию оркестровых басов (без цифровки), 1 и 2 такты в партиях скрипок, 44—54 такты и первую четверть 55 такта в партии первых скрипок, 44 и 45 такты в партии вторых скрипок.

В конце рукописи рукой Моцарта сделана приписка: «quam olim Da Capo». На этом автограф обрывается.

Таким образом, автограф как будто подтверждает правоту большей части того, что сказано Зюсмайром. Но только большей части, а не всего.

Зюсмайру ровным счетом ничего не пришлось делать с *«Requiem aeternam»*, а если в *«Kyrie»* он и написал партии труб и литавр, то это работа несравненно меньшая, чем полная инструментовка фуги. По-видимому, за 8 лет, которые истекли с тех пор, когда Зюсмайр завершал «Реквием» Моцарта, он забыл, в чем действительно заключалось его участие в окончании этого произведения.

Неточно указывает Зюсмайр, что именно он сделал в *«Lacrimosa»*. Строки «qua resurget ex favilla» и «judicandus homo reus» повторяются в *«Lacrimosa»* дважды. Первый раз строка «judicandus homo reus» начинается в 7 такте, но в автографе Моцартом выписаны 8 тактов. Значит, слова Зюсмайра нужно отнести к повторению всей терцины, т. е. к 13 такту? Но это означало бы, что Зюсмайр использовал какие-то материалы Моцарта к *«Lacrimosa»*. К тому же маловероятно, чтобы моцартовский эскиз обрывался после 12 такта: характер музыки решительно противоречит этому.

Новые сомнения появляются, когда сличаешь письмо Зюсмайра с сообщением, напечатанным 25 июля 1827 года в «Allgemeine musikalische Zeitung» со ссылкой на рассказ Шака, умершего больше чем за полгода до этого.

Бенедикт Шак (1758—1826) — певец и композитор в труппе Шиканедера был первым исполнителем партии Тамино в моцартовской «Волшебной флейте». Еще в 1786 году в Зальцбурге он познакомился с отцом Вольфганга. Очутившись в Вене, он близко сошелся с Моцартом: они часто бывали друг у друга, вместе совершали прогулки, развлекались. Когда Моцарт заболел, Шак навещал его. Таким образом, Шак был хорошо осведомлен о том, как создавался «Реквием».

Шак, между прочим, рассказывал, что Моцарт, закончив сочинение очередного номера «Реквиема», имел обыкновение пропевать его, аккомпанируя себе на клавире. Это сообщение совпадает со сведениями, приведенными в процитированном выше фрагменте из письма вдовы композитора к Штадлеру. Письмо Констанцы Моцарт-Ниссен было написано раньше, чем был опубликован рассказ Шака. В то же время маловероятно, чтобы об этом письме было известно тому, кто излагал в лейпцигской газете рассказ Шака. Такое совпадение данных в двух независимых друг от друга источниках придает им большую достоверность.

«Allgemeine musikalische Zeitung» так пересказала сообщение Шака: «Как только он [Моцарт] завершал какой-либо номер [«Реквиема»], он тотчас пел его и играл при этом инструментовку [оркестровые партии] на своих пьянофортах. Даже накануне своей смерти он велел дать ему партитуру Реквиема в постель (это было в 2 часа пополудни) и пел еще сам альтовый голос; Шак, друг дома, как он и прежде всегда имел обыкновение, пел партию сопрано, Хофер, свояк Моцарта, — тенора, Герль, позже басист в мангеймском театре, — баса. Они дошли до первых тактов *Lacrimosa* (Sie waren bei den ersten Takten des *Lacrimosa*), когда Моцарт начал горько (heftig) плакать, отложил в сторону партитуру и одиннадцатью часами позже, в час ночи, скончался (5 декабря 1791 года, как известно)».

Но если могло состояться такое исполнение завершенных частей «Реквиема», то, во-первых, должны были иметься какие-то другие материалы, кроме известной нам автографной партитуры «Реквиема». Может быть, это были черновики Моцарта, может быть, какие-то дубликаты или даже хоровые голоса, хотя это и маловероятно. Во-вторых, это означает, что и *«Lacrimosa»* можно было исполнить, т. е. что этот хор был уже сочинен, и отсутствие его в автографе еще не доказывает того, что музыка *«Lacrimosa»* не была завершена Моцартом.

Нужно сказать, что лица, к которым попал моцартовский манускрипт, обошлись с рукописью варварски. Эйблер все свои дописки вносил в автограф Моцарта. Зюсмайр и Фрейштедтлер вписали свою оркестровку прямо в партитуру *«Kyrie»*, Франц Ксавер, кроме того, снабдил автограф такой пометкой: «Requiem di me W. A. Mozart mp. 792» («Мой Реквием. В. А. Моцарт собственноручно 1792» *). Затем кто-то обвел карандашом все, что казалось ему написанным не Моцартом, и корректировал эти пометки, вписывая слог «Moz» и перечеркивая местами карандашные линии **. Исправления снова стирались, хотя и оставались видны, и т. п.

Но сама рукопись Моцарта в большей своей части четкая и чистая. Композитор пишет ноты свободно, широко, уверенно. Только рукопись *«Confutatis»* и *«Domine Jesu»* отличается от остального. О *«Confutatis»* я уже писал. В *«Domine Jesu»* почерк Моцарта становится для него необычным. Очевидно, эта часть писалась также в постели уже смертельно больным композитором. Начиная со слов «Quam olim Abrahae» в рукописи становится ощутимой торопливость, почерк делается еще менее типичным для Моцарта, в нем появляется какая-то угловатость, отдельные места смазаны, расплылись, подтерты. Однако самый конец части снова написан четко и ясно, уверенной, крепкой рукой. Здесь опять рождается предположение, что в рукопись, которая фиксировала только главное, основное из полностью уже сочиненной в уме пьесы, Моцарт вносил какие-то уточнения, необходимые для того, чтобы ее можно было закончить уже без его, Моцарта, участия, что он растолковывал кому-то, что нужно делать с его

---

* Сын зальцбургского музыканта Ф. Я. Фрейштедтлер в 1786 году перебрался в Вену и занимался там с Моцартом до последних дней его жизни. Между прочим, во время этих занятий возникла так называемая «рабочая тетрадь» Вольфганга Амадея, которую ранее принимали за собрание контрапунктических задач, использованных Л. Моцартом в занятиях с сыном по полифонии еще в его детские годы (см.: Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1. М., 1978, с. 474 и далее).

* Такая надпись, очевидно, предназначалась для заказчика — графа Вальзегга и должна была убедить последнего в том, что «Реквием» полностью сочинен Моцартом.

** Все моцартоведы утверждают, очевидно, следуя Ниссену, что это сделал М. Штадлер, игнорируя его категорическое опровержение (см. Abbe Stadler. Zweiter und letzter Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem... Wien, 1827 [1828] 27—30). Сам Штадлер высказывал предположение, что все эти пометки сделаны Ниссеном.

рукописью. Но фрагмент *«Lacrimosa»* написан в автографе совершенно четко, можно сказать, каллиграфически и не имеет никаких пометок, уточнений и дополнений. Может быть, к тому времени, когда Моцарт начал записывать «Реквием», у него были настолько разработанные эскизы хора *«Lacrimosa»*, что он мог отложить запись, занявшись сейчас теми частями «Реквиема», которые были ему еще не вполне ясны? Если это так, то вся проблема авторства в *«Lacrimosa»* сводится к тому, как Зюсмайр распорядился теми материалами, которые попали к нему в руки.

Для творчества Моцарта вообще характерно особое стремление к стройности и логичности музыкальной формы, как отдельной части, так и целого цикла. Это стремление находит, между прочим, свое выражение в тематическом единстве и своеобразной, тонкой тематической работе. В очень сильной степени эти особенности музыки Моцарта проявляются в его последнем творении.

При всем многообразии музыкального материала «Реквиема» в его основе лежат сравнительно немногие элементы, наличествующие уже в 1-й части произведения — *«Requiem aeternam»*.

Так, из короткой двухтактной первой темы 1-й части *«Requiem aeternam»* (первый фагот, такты 1—2 или такты 8—9 партий хоровых басов, второго фагота, виолончелей, контрабасов и органа) выводятся тема фуги *«Kyrie eleison»* (хоровые басы, фаготы, виолончели, контрабасы, орган, такты 1—5), первая тема *«Dies irae»* (см. такты 1—8 партии сопрано), первая тема (канон) в квартете *«Recordare»* и тема фуги «Quam olim Abrahae» в *«Domine Jesu»* и *«Hostias»*. Бас в *«Dies irae»* (такты 1—5) повторяет мелодический рисунок той же темы из *«Requiem aeternam»*, а в *«Domine Jesu»* — один из ее элементов последовательность I—VII—I тонов (см. в *«Domine Jesu»* такты 1—2 партии хорового баса).

Это простейшие и нагляднейшие случаи подобных тематических связей. Но в «Реквиеме» встречаются и более сложные примеры тематических взаимодействий, и их гораздо больше!

Та же первая тема «Реквиема» подвергается контрапунктическим превращениям и в таком преображенном виде становится основой новых тематических образований: в уменьшении и, главным образом, в уменьшении и обращении. Эта тема приобретает значение «первичного интонационного импульса» для противосложения в середине первого хора *«Requiem aeternam»* (такты 20—25 и 33—42). Ритмический вариант обращения темы дает жизнь выразительнейшим фразам солирующего тромбона в *«Tuba mirum»* (такты 8—11). Варианты ракоходного изложения темы звучат в «жестких» унисонах *«Domine Jesu»*, воплощающих грозный образ ревущего льва (такты 16—17 и 19—20), и (слегка замаскированные скрытым двухголосием) в кульминации фуги «Quam olim Abrahae», перед вступлением органного пункта (сопрано, такты 59—61). Мягко и скорбно звучат они в *«Recordare»* (сопрано, тенор, сопрано и альт, такты 83—88).

Тема или ее контрапунктическое превращение может войти в новый тематический материал как один из его составных элементов: ее обращение появляется в псалмодической мелодии «Te decet Hymnus, Deus in Sion» (средняя часть хора *«Requiem aeternam»*) в качестве ее наиболее яркой интонации (сопрано, такты 21—23 и 27—29; вариант в тактах 24—26 и 30—32) *. Лишь слегка измененный вариант темы и ее обращения без труда можно обнаружить в партии солирующего сопрано в *«Tuba mirum»* (см. такты 40—44). Иногда контрапунктические превращения темы появляются в каденционных оборотах. Варианты ракоходного проведения темы см. в партии сопрано в трех последних тактах *«Rex tremendae»* и в тактах 33—34, 67—68, 117—118, 121—122 партии сопрано в *«Recordare»*; варианты обращения — в тактах 5—7 и 42—44 партии хоровых басов в *«Domine Jesu»* и в тактах 31—34 партии сопрано в *«Hostias»*. В очень замаскированном виде ракоходный вариант обращения темы появляется в *«Recordare»* в партии первых скрипок (такты 34—38 и 68—72), выписанной в этих эпизодах самим Моцартом.

Часто из основной темы вычленяются отдельные элементы, которые приобретают самостоятельное значение, вкрапливаясь в музыкальную ткань и подвергаясь разработке. Так, «мотив вздоха» (*d—cis*) из темы «Requiem aeternam» и его обращение появляются в 1-й части в тактах 17 (партии бассетгорнов, первого фагота и виолончелей), 19—20 и 32—33 (партия первого бассетгорна). «Распетый» вариант этого мотива предстает перед слушателем в последнем такте 1-й части (партии сопрано и альтов). Интенсивно разрабатывается «мотив вздоха» в *«Dies irae»*, где его выразительное значение в корне переосмысливается (сопрано, такты 8, 12, 15, 26, 27, 29, 33, 36, 40).

Моцарт вычленяет из темы «Requiem aeternam» близкую мотиву вздоха последовательность I—VII—I тонов, вместе с ее обращением приобретающую в «Реквиеме» большое значение. Мы находим ее в 1-й части в тактах 18 (первый фагот), 18—19 (второй фагот), 19—20 (второй бассетгорн), 20 (оркестровые альты и басы), 22—23 (первые скрипки), 32—33 (второй бассетгорн), 33 (оркестровые альты и басы), 47 (сопрано). Из этой последовательности вырастает полная ужаса фраза «Quantus tremor est futurus» и трепетная мольба «Dies irae, dies illa» в *«Dies irae»* со всем последующим развитием (такты 40—56 и партия теноров в тактах 59—61, 63—65). В *«Tuba mirum»* этот мотив начинает очень выразительный соль-минорный эпизод (тенор, такты 24—25), а найденное в *«Dies irae»* опевание доминанты с крайне острым для того времени интервалом уменьшенной терции (он появляется только в скрытом виде как последовательность *gis—a—b*) обнаруживается во внезапно вторгающейся унисонной оркестровой фразе (такты 32—33). В *«Rex tremendae»* мотив снова напоминает о себе в партиях сопрано и теноров в тактах 16—17 (обращение). На разработке этого же мотива построен целый раздел во втором эпизоде *«Recordare»* (такты 72—83). В этой же пьесе мы обнаружим и упомянутое уже опевание доминанты (хоровые басы, такты 26—31, 60—65, 110—115). В *«Confutatis»* вариант мотива сочетается с его же обращением в одновременном звучании сопрано и хоровых альтов (такты 7—10, 17—18 и 19—20). В сильно преображенном виде тот же мотив становится мелодическим «стержнем» чудесной модуляции, завершающей хор (такты 26—39 сопрановой и теноровой партий). В *«Domine Jesu»* мотив завершает весь большой раздел, предшествующий фуге «Quam olim Abrahae» (сопрано, такты 42—43), а также разработку фуги (сопрано, такты 65—67).

Наряду с этим мотивом нужно указать на поступенное восходящее движение *cis—d—e—f*, которое используется не так уж часто. Мы встречались с этой мелодической линией в теме фуги «Kyrie eleison». Она снова выступает перед нами в верхнем голосе скрытого двухголосия в противосложении к канону *«Recordare»* (виолончели, такты 3—5; в тактах 101—103 эта линия, остановившаяся было на остро неустойчивом *h*, разрешается все же в *c*). Тема «Requiem aeternam» выступает здесь как бы в усеченном виде. Смысл этого станет ясным после того, как мы рассмотрим случаи применения ракоходного варианта этой мелодической линии, имеющего в «Реквиеме» большое значение.

Впервые он заявляет о себе перед самым концом первой части (сопрано, 45—46 такты), когда на уменьшенном септаккорде двойной доминанты завершает напряженное нарастание, производя впечатление страшной катастрофы. Трижды появляется он в *«Dies irae»* (сопрано, такты 6—8, 27—29, 38—41), внося в грозную картину страшного суда свои драматические штрихи. В *«Tuba mirum»* мы обнаруживаем выросшие из него фразы и в партии тенора (такты 19—21, 21—23, 26—28), и в партии альта (такты 34—36, 37—38), и в партии сопрано (такты 42—44). В *«Recordare»* эта линия всякий раз разрешает называвшееся уже ранее опевание доминанты (хоровые и оркестровые басы, такты 31—32, 65—66, 115—116). Звучит она и в жалующихся фразах сопрано и альта (такты 41—42, 45—46).

Не трудно заметить, что почти всегда эта мелодическая линия поставлена в такие условия, что в ней выделяется и подчеркивается «мотив вздоха». В медленном темпе таким образом усиливается выражение скорби, в быстром — достигается большая драматическая патетика.

В «Реквиеме» наличествует и второй интонационный комплекс. В отличие от первого он не поступенный, а трезвучный. Впервые он появляется в оркестровых басах в свя-

* Версия этой мелодии была использована Моцартом в начале 1771 года в заключительном хоре из его Azione sacra «La Betulia liberata». Он восходит к средневековому тропу из псалма «In exitu Israel de Aegypto» и лежит в основе старинного хорала «Mein Seel erhebt den Herrn». Поэтому можно было бы думать, что тема «Requiem aeternam» выведена из мелодии псалма. Однако вряд ли это так. Вероятно, речь здесь должна идти о найденном сближении обеих тем. Об этом говорит и несомненное сходство темы «Requiem aeternam» с антифоном Генделя «The Ways of Sion do mourn», на которое указывал еще Г. Вебер, а за ним М. Штадлер и А. Улыбышев. Аналогичная тема имеется в «Benedixisti Domine» зальцбургского композитора Иоганна Эрнста Эберлина (1702—1762). У самого Моцарта похожая тема появляется в «Misericordias Domini» (К. 222), написанном в январе или феврале 1775 г. в Мюнхене и впервые исполненном 5 марта того же года.

зующем построении между первой частью и серединой хора *«Requiem aeternam»*, а также между репризой и фугой *«Kyrie eleison»* (такты 15—17 и 43—45). В откристаллизовавшемся, «чистом» виде он звучит в партиях солирующего тромбона и баса в *«Tuba mirum»* (такты 1—5), в уменьшении появляется в этой же части в партии тенора (такт 18). Вычленение из этой фразы служит начальным толчком развития в *«Confutatis»* (хоровые басы, такт 1). Его вариант мы найдем в *«Dies irae»* (сопрано, такты 3—4).

Трезвучный интонационный комплекс с самого начала обнаруживает тенденцию к взаимодействию с темой «Requiem aeternam». Уже при втором его появлении он получает окончание *es—d* (*«Requiem aeternam»*, басовые партии и оркестровый альт, такт 17), тождественное с «мотивом вздоха». В аналогичном взаимодействии он выступает в *«Dies irae»* (сопрано, такты 10—15, 31—36; хоровые альты, такты 11—13).

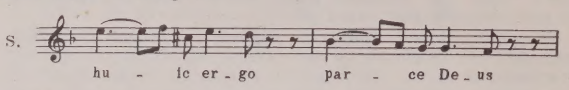
В первой фразе солирующего тромбона в *«Tuba mirum»* в трезвучном интонационном комплексе отчетливо выделяется мотив $f—d_2—b$, включающий скачок с квинты на сексту вверх, на терцию лада и последующее движение к основному тону на терцию вниз. В *«Rex tremendae»* канон хоровых альтов и сопрано (такты 7—10; в двойном контрапункте октавы он повторяется в 12—15 тактах у теноров и басов) начинается именно с этих ступеней лада ($d_1—b_1—g_1$), получающих иную мотивную организацию, так что трезвучная интонация «сплавляется» с интонациями темы «Requiem aeternam» (b_1——...—$c_2—b_1—a_1$ и т. д.). При этом опорные звуки канона дают поступенное заполнение терции (b_1 ... —a_1— ... — g_1=обращению второго мотива темы «Requiem aeternam»). Вместе с первым звуком канона (d_1) возникает последовательность, различные варианты которой весьма характерны для творчества Моцарта. Ее истоки восходят к австрийской народной песне.

В *«Domine Jesu»* остовом мелодии (начальный, наиболее протяженный звук, самый высокий и самый низкий звуки) становится ракоходный вариант только что названного мотива ($c_2—es_2$— ... —g_1 в партии сопрано в 4—6 тактах). В этой же пьесе трезвучный мотив, заимствованный из *«Tuba mirum»* (сопрано), вступает в контрапунктическое соединение с темой «Requiem aeternam» (хоровые басы) и вычленениями из этой темы (альты и тенора, такты 7—11). Четырехголосный канон, предшествующий фуге «Quam olim Abrahae», в своей мелодии объединяет элементы, идущие от трезвучности темы «Tuba mirum» с ее выразительным секстовым ходом на тоническую минорную терцию и выведенные из темы «Requiem aeternam» (поступенное заполнение нисходящей уменьшенной кварты $es_2—d_2—c_2—h_1$; см. такты 32—41).

Полагаю, что приведенных примеров достаточно для того, чтобы охарактеризовать некоторые из средств тематического развития, встречающиеся в «Реквиеме» Моцарта. Многообразный тематический материал в своей основе оказывается единым. При этом в равной мере и в том случае, когда это единство достигается при помощи контрапунктических приемов, и если оно осуществляется в результате разработочных преобразований тематического материала, он всякий раз «распевается» заново с поразительной свободой, гибко, пластично, непосредственно, как будто композитор не преодолевает никаких технических трудностей.

Попробуем теперь обратиться к музыке тех частей «Реквиема», которые Зюсмайр обозначил как плод своих трудов. Первая из них — *«Lacrimosa»*. Уже в оркестровой партии этого хора мы должны отметить очень свободное развитие «мотива вздоха», знакомого нам по теме «Requiem aeternam». В третьем и четвертом тактах партии сопрано мы встречаем мелодический ход $a_1—f_2—d_2$, т. е. тот самый скачок на сексту вверх с квинты на терцию и последующее движение вниз на тонику лада, которые известны нам по *«Dies irae»*, *«Tuba mirum»*, *«Rex tremendae»*, *«Confutatis»*, *«Domine Jesu»*.

Весьма характерно при этом появление здесь интервала малой терции $f_2—d_2$, многократно подготовленного всем предыдущим развитием (см., напр., такты 21, 27, 43 и 44 в *«Requiem aeternam»*, такты 57—59 и 61—62 в *«Dies irae»*, такты 33—34 в *«Tuba mirum»*, такт 18 в *«Rex tremendae»*, такты 27—30 в *«Recordare»* и мн. др.). Трезвучная интонация a_1——$f_2—d_2$ сплавляется с мотивом вздоха» $d_2—cis_2$ так, что секста воспринимается как предыкт к нему, а последний звук трезвучной интонации d_2 подчеркивает и обостряет выразительность «мотива вздоха». Если пренебречь цезурой между четвертым и пятым тактами и поставить «мотив вздоха» на один уровень с началом последующего огромного (дуодецима!) и крайне напряженного восходящего движения, мы без труда услышим, что в основу *«Lacrimosa»* Моцарт положил тематический материал, выведенный из первой темы «Requiem aeternam», — исходным импульсом развития, его основой является все та же скромная фраза *d—cis—d—e—f*. Но вот после 8 такта рукопись Моцарта обрывается. Как поступил бы здесь человек, поставивший перед собой задачу дописать хор? Он обязательно постарался бы извлечь из уже имеющегося материала максимум возможного. Так и сделал Эйблер. Он открыл второе предложение двумя однотактными фразами и повторил таким образом структуру начала хора. В мелодию он ввел «мотивы вздоха», настойчиво подчеркнутые в начале Моцартом:



Но как это отличается от того продолжения *«Lacrimosa»*, которое известно нам! Да и от начала хора! Сразу дает о себе знать подражательность, и развитие, которое до этого было непрерывным, останавливается, мелодия тускнеет, блекнет, теряет свою красоту и выразительную силу.

Иное впечатление возникает у нас при прослушивании варианта Зюсмайра. Текст, слова во втором предложении повторяются, музыка же продолжает мысль, изложенную в начале хора, развивает ее. Об этом говорит уже первый двутакт с его более широким дыханием. В этой прекрасной, напевной, выразительной фразе ощущается и скорбь, и сердечность, и надежда, и робкий порыв.

Примечательно здесь строение мелодии. Ее первый мотив уже знаком нам. Это обращенная последовательность I—VII——I тонов, неоднократно встречающаяся во многих других частях «Реквиема» (см. выше). Обращенная малосекундовая интонация сплавляется с мотивом секстового скачка $a_1—f_2—d_2$, открывающего хоровую партию *«Lacrimosa»*. Этот мотив в свою очередь неразрывно связан с вариантом темы «Requiem aeternam», распетым так, что он получает новое окончание — тот самый «мотив вздоха» (преображенный, конечно), который выведен из первой интонации темы «Requiem aeternam». В басовой партии, в скрытом двухголосии, легко заметить уже знакомую нам интонацию *cis—...d—...e...—...f*.

В следующем 11 такте напряжение продолжает расти. Вместо *piano* композитор требует от исполнителей *forte*. В гармонии появляется вторая низкая ступень. Бас от диатоники переходит к хроматизму, покачивающееся движение сменяется широкими октавными ходами, включающими постепенно все более звонкие, «металлические» и напряженные звуки высокого регистра. Как и в первой фразе, восходящее движение проявляется в связи с повторяющимся в тексте образом человека, восстающего из праха, дабы предстать на страшном суде. Несомненно, что здесь композитор стремился к большей, чем в первой фразе, драматической напряженности музыки. Однако мы тут же замечаем, что начиная с того же 11 такта развитие мелодии верхнего голоса, собственно говоря, прекращается и, уступая место трехкратному повторению «мотива вздоха», никак не может набрать силу для того, чтобы оторваться всё от того же d_2. Такое решение не удовлетворяет, по-видимому, и самого композитора, так как именно здесь он постепенно находит дополнительные средства, динамизирующие музыку. Он активизирует средние голоса, вводит в музыкальную ткань каноническую имитацию, тема которой — новый вариант «мотива вздоха», привлекает гармонии второй низкой ступени и ее доминанты, двойной доминанты фа мажора. Но и становясь более подвижными, средние голоса не обретают интонационной яркости и ритмической самостоятельности, оставаясь целиком подчиненными сопрано и вслед за ним выделяя большими длительностями ($^5/_8$) слова «qua» и «ex», второстепенные по значению (более удовлетворительна здесь только ритмика партии хоровых басов с ее равными длительностями по $^3/_8$ на слог).

В 15 такте меняется содержание текста — в стихе появляется мольба о милосердии. Это немедленно вызывает контрастный сдвиг в музыке. Новый для *«Lacrimosa»* материал, звучащий в последних четырех тактах второго предложения, опять-таки знаком нам. Это вариант опевания доминанты, с которым мы встречались в *«Dies irae»*, *«Tuba mirum»* и *«Recordare»*. В 16 такте появляется и скрытая уменьшенная терция. После настороженно-робких аккордов *piano* («huic ergo parce, Deus») тепло и сердечно звучит завершающая второе предложение фраза «Jesu Domine» с ее несущим просветление ходом *as—a*. Подобная отзывчивость музыки на образы текста — типично моцартовская черта, присущая его зрелому творчеству. Но вряд ли можно сказать то же самое о голосоведении, которое здесь могло бы быть более продуманным и свободным от ощутимых стыков. Сомнительным кажется повторение фа мажора в конце второго предложения *«Lacri-*

mosa». Мажор нужен здесь как важный, психологически тонкий и точный комментарий к смысловому содержанию текста («pie Jesu, Jesu Domine» — «помилуй [его], Иисусе, Иисусе господи»), связанный с представлением о надежде на справедливость божественного милосердия. Однако и однократное проведение фа мажора проставило все точки над «i», его психологическая задача уже выполнена. К тому же, в таком повторении нет никакой собственно музыкальной необходимости, так как при этом закреплении уже достигнутой мажорной тональности не происходит ничего, кроме проведения в оркестре мелодии, уже прозвучавшей в хоре. При крайней лаконичности, свойственной всему «Реквиему» и хору *«Lacrimosa»*, подобное закрепление фа мажора кажется излишним.

Третье предложение («dona eis requiem») — реприза. И тут снова появляются сомнения. Возникающая в такте 24 поступенная нисходящая диатоническая интонация басов подхватывается еще более широким по диапазону нисходящим движением в партии сопрано. Такой ответ на восходящие хроматизмы в первом (партия сопрано) и втором (партия басов) предложениях вносит в музыкальную форму симметричность, которая, несомненно, способствует достижению большего ее единства и стройности. Но в то же время это нисходящее движение означает начало коды, и поэтому собственно реприза ограничивается всего двумя тактами. Вероятно, подобная лаконичность чрезмерна. К тому же реприза, как это, собственно, и должно быть, — тематическая, а в этом случае еще и буквальная. Между тем содержание текста здесь совсем другое, чем в начале хора. Вот и получается, что на одну и ту же музыку исполняются и начальные слова, выражающие трепет души, ожидающей страшного суда, и слова репризы, содержащие мольбу о даровании вечного покоя, следовательно, свидетельствующие о преодолении страха перед смертью. Весьма сомнительно, чтобы подобное невнимание к смыслу слов могло исходить от Моцарта.

В 26—27 тактах партии сопрано еще раз проходит вариант темы «Requiem aeternam», а за ним в такте 28 наступает плагальный каданс на слова «amen». Это еще одна проблема. Возникла она совсем недавно.

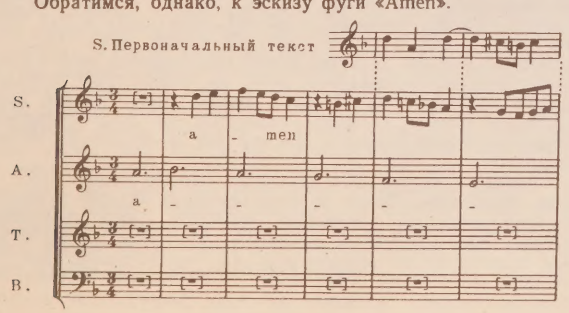
Выше отмечалось, что сообщение Констанцы о переданных Зюсмайру набросках Моцарта к «Реквиему» подверглось сомнению, так как никакие эскизные материалы к «Реквиему» не были известны. Но в 1962 году на состоявшемся в Касселе Международном музыковедческом конгрессе известный моцартовед из Аугсбурга Вольфганг Плат выступил с сообщением об обнаруженных им эскизах Моцарта к «Реквиему» (Plath W. Über Skizzen zu Mozarts «Requiem». — In: Bericht über den intern. musikwiss. Kongress Kassel 1962. Kassel, 1962, S. 187 ff.). Это одно из наиболее значительных открытий моцартоведения наших дней.

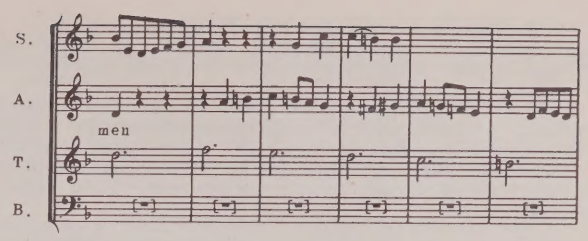
Плат впервые обнаружил, расшифровал и идентифицировал три эскиза Моцарта к «Реквиему»:

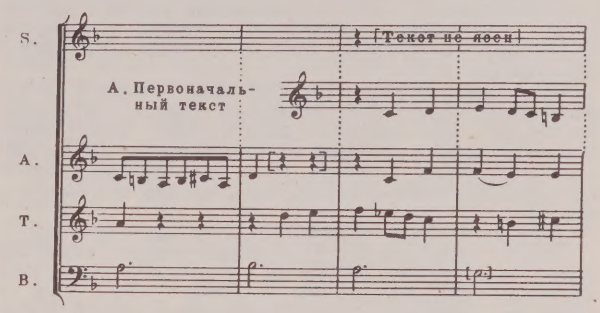
1) эскиз канона из *«Rex tremendae»;* 2) эскиз фуги «Amen». Что касается третьего эскиза, то он остался не отождествленным с какой-либо из частей «Реквиема».

Находка Плата подтвердила истинность рассказа Констанцы о существовании набросков Моцарта к «Реквиему». Плат установил, что работа над найденными им эскизами протекала параллельно с созданием увертюры к «Волшебной флейте», следовательно, во второй половине сентября 1791 года. Он показал также крайнюю трудность идентификации эскизов к «Реквиему»: они похоронены в груде перепутанных, бегло нацарапанных, едва различимых набросков к «Волшебной флейте» и «Милосердию Тита», и отыскать их там крайне трудно. Это и объясняет, почему для того, чтобы разыскать три эскиза, опубликованных В. Платом, понадобилось более 170 лет. Возможно, считает Плат, что даже держа в руках другие эскизы, мы так и не сумеем угадать, что они относятся к «Реквиему».

Обратимся, однако, к эскизу фуги «Amen».







Его интонационное содержание безусловно свидетельствует о том, что он написан для «Реквиема»: это набросок экспозиции четырехголосной фуги, в интонациях которой мы немедленно узнаем обращение темы «Requiem aeternam». Но в «Реквиеме» слово «amen» встречается лишь раз — в самом конце его третьего раздела — «Sequenz», то есть замыкая *«Lacrimosa»*. Поэтому вполне вероятно, что Моцарт намеревался завершить этот хор фугой, эскиз которой обнаружил Плат. К тому же такое окончание *«Lacrimosa»* было бы вполне традиционным, так как в ту пору в «Реквиеме» фуга на слово «amen» была обычной.

И тем не менее невозможно сказать сколько-нибудь определенно, оставил бы Моцарт фугу в конце хора или отбросил бы ее, если бы сам завершил *«Lacrimosa»*. Не можем мы также сказать сейчас, какой окончательный вид приняла бы она, если бы осталась в «Реквиеме». С другой стороны, и известное нам плагальное завершение *«Lacrimosa»* — субдоминантовое трезвучие и тоническое трезвучие одноименного мажора — имеет свои преимущества. Его неожиданная простота и крайняя лаконичность воздействуют с огромной силой. И для того, чтобы решиться на такое ниспровергающее традицию завершение одного из основных разделов «Реквиема», нужно было обладать смелостью и гениальностью Моцарта. Может быть, именно он подсказал Зюсмайру такое решение, может быть, оно было зафиксировано на какой-нибудь из записочек Моцарта, к счастью, оказавшейся «по зубам» Зюсмайру. Иными словами, нельзя отрицать и того, что экспозиция фуги «Amen» — всего лишь предварительный эскиз.

Но если в хоровой партии «Lacrimosa» соседствуют озарения и оплошности, намерения, свидетельствующие о тонком понимании связей музыки и текста, и странные просчеты в этом же отношении, то в оркестровке хора все кажется однообразным и грубоватым. После первых двух тактов, порученных Моцартом скрипкам и альтам, наступает почти беспрерывное tutti, в котором бассетгорны дублируют женские голоса хора, а фаготы — мужские; басовая линия укрепляется еще виолончелями, контрабасом и органом; тромбоны, вступив в пятом такте, «накрывают» своим звучанием три нижних голоса хора, играя и в forte и (за исключением тактов 9 и 10) piano. Только трубы и литавры, подчеркивая грани формы, немного «расцвечивают» звучание оркестра.

В хоре *«Sanctus»* также легко обнаружить тематические связи с другими частями «Реквиема». Начальные три такта *«Sanctus»* являются сжатым изложением первого четырехтакта из *«Dies irae»*. Фраза «Dominus Deus Sabaoth» явно выросла из тактов 7 и 8 *«Dies irae»*. Бас на словах «Pleni sunt coeli» обнаруживает сходство с ракоходным вариантом темы «Requiem aeternam». Мелодическая линия *«Gloria»* (такты 9—10) оказывается почти буквальным повторением в мажоре заключительного трехтакта из *«Rex tremendae»*. Тема фугато «Osanna» объединяет элементы из канона в *«Recordare»* и темы фуги «Quam olim Abrahae» (последовательность I—VII—IV—III тонов), темы «Christe eleison» из *«Kyrie»* (там:

a—b—a—g—f—e—d—cis, здесь: *a—h—a—g—fis—e—d—c*) и темы «Requiem aeternam» (скрытая интонация *d—cis—d*; обращение и ракоходный вариант: *a—h—a—g—fis* и *fis—e—d—cis—d*).

Однако все эти элементы в *«Sanctus»* остаются изолированными, разрозненными. Они лишь соседствуют друг с другом, того же взаимодействия, которое делает музыку живой и трепетной, здесь не возникает. И если первый пятитакт обладает гармонической целеустремленностью, то во втором исчезает и она.

Сами тематические связи в *«Sanctus»* носят иной характер, чем в частях, несомненно написанных Моцартом. Они прямолинейнее, скорее это подражание, а не органичная преемственность. Беспомощной кажется инструментовка всего хора (см., например, грубые параллельные квинты в верхних голосах и неуклюжую партию вторых скрипок в четвертом такте). Аберт считает, что со слов «Pleni sunt» ухудшается и декламация.

Впечатление незавершенности оставляет *«Osanna»*. По характеру самой темы и ее проведений кажется, что должна возникнуть развернутая фуга. Вместо этого после пятого проведения темы с его двойным контрапунктом октавы развитие свертывается и угасает. Из-за этого возникает досадное ощущение незаконченности, гармонической статичности и вялости.

Музыка квартета *«Benedictus»* очень противоречива.

Первая часть квартета и ее реприза пленяют слушателя своим чистым, трепетным лиризмом. Кажется, будто музыка переносит нас в идеальный мир благостного покоя, ничем не омрачаемой тихой радости, светлого упоенья жизнью, в мир, озаренный мягким солнцем, полный чарующих звуков, где нежный ветерок несет человеку прохладу и ароматы чудесных цветов, где нет места горю, скорби, страданью. Это характерный для многих произведений Моцарта круг образов чуть наивных, инфантильных и вместе с тем таких сердечных и проникновенных. Это весьма типичное именно для Моцарта состояние блаженного восторга души.

И «сделан» этот раздел *«Benedictus»* с большим мастерством. Первая фраза альта представляет собой не что иное, как вариант знакомого нам мотива с секстовым скачком, выведенный из трезвучной темы «Tuba mirum» *. Вторая фраза — свободный распев обращения темы «Requiem aeternam». Рождающаяся из трезвучного интонационного зерна мелодия сопрано (обратите внимание на многократно встречающуюся в «Реквиеме» терцовую интонацию f_2—d_2) сохраняет вначале ритмическую организацию альтовой темы. Терцовый скачок расширяется в квартовый. Затем скачок заполняется поступенным движением, диапазон же его увеличивается до квинты и септимы. Отсюда возникает большое единство развития. Вместе с тем растут и ассоциации с предыдущими частями «Реквиема»; нисходящее поступенное заполнение септимы знакомо нам по противосложению канона в *«Recordare»* (на этом движении там строится каноническая имитация, см. такты 7—10 и др.), затем мы встречаем его в *«Confutatis»*; по самому характеру своему фразы сопрано «in nomine Domini» (такты 7—10) напоминают распевность *«Tuba mirum»* и особенно выразительные реплики солистов во втором эпизоде *«Recordare»* (здесь, кстати, также наличествует нисходящая септима — уменьшенная в 83—85 тактах и большая в 85—87; см. также в коде такты 118—119 и 122—123). В то же время остовом всего этого мелодического развития оказывается линия d_2—c_2 b_2—a_2 (см. такты 7—10), т. е. мажорный вариант усеченного ракоходного изложения темы «Requiem aeternam» (см. выше).

Со вступлением мужских голосов возникает ансамбль, в котором кристальная простота и ясность гармонии сочетаются с тонким и полифонически свободным голосоведением. Каждый голос живет в нем своею жизнью, согласной с другими и дополняющей их. Альт словно отвечает на прозвучавшую перед этим мелодию сопрано: его мелодия также построена на постепенном расширении диапазона (от кварты к септиме), но так, что ее нижний горизонт остается непоколебимым, а верхняя граница сначала плавно поднимается вверх, а после 12 такта спускается вниз. У баса и тенора звучит поделенная между ними коротенькая, бодрая, «колокольная» фраза (в основе этой фразы лежит второй мотив из темы «Osanna»), переходящая затем к альту и канонически проводимая у сопрано и тенора. Канон естественно «переливается» в восходящий хроматизм, завершающийся нисходящим диатоническим движением, которое перекликается с тем, что мы только что отмечали в партии альта. Прерванный каданс завершается характерной фигурой, запомнившейся еще в *«Tuba mirum»*. С удвоенных в сексту, много раз повторяющихся в «Реквиеме» звуков d_2—f_2—d_2 начинается расширение. У тенора появляется выразительная мелодия (удвоена в терцию в партии баса), интонационным импульсом которой является мотив секстового скачка (a_1—f_1—e_1—d_1 и т. д.). Кадансовым оборотом из *«Tuba mirum»* заканчивается весь раздел.

Если первая часть и реприза *«Benedictus»* поражают своим огромным стилевым единством, то переход к репризе (такты 19—27) и переход к варьированному повторению фугато «Osanna» (такты 50—53) стилистически очень пестры. Такты 19 и 20, хотя и напоминают иные образы «Волшебной флейты», звучат грубо, прямолинейно, однозначно. В них появляется какой-то ложный пафос, церемонная торжественность. Наоборот, в тактах 21 и 22 слышится томление, гармония здесь несравненно тоньше. Такты 23—26 воспринимаются как совсем не связанные с непосредственно предшествующей им музыкой. Как существующий сам по себе воспринимается и такт 27. Гармоническое развитие здесь вялое. В тактах 50—52 композитор повторяет буквально тематический материал тактов 19 и 20, не смущаясь тем, что нарушается его метрическая организация. В тактах 52 и 53 он старается провести фразу из тактов 21 и 22. Однако в партию первых скрипок он вкрапливает неточно цитируемый мотив из финала сонаты B-dur K. 570 (см. там такты 21—22 и 69—70). Это заимствование никак не подготовлено и не оправдано ни предыдущим, ни последующим развитием. Неуклюже вводится фугато «Osanna».

В тематическом отношении и переход к репризе, и раздел, предшествующий *«Osanna»*, связаны с материалом предыдущих частей «Реквиема»: первая фраза почти буквально повторяет тему «ex lux perpetua» из *«Requiem aeternam»* (такты 15—16 и 43—44); нисходящая септима в тактах 21 и 22 напоминает о *«Recordare»* и *«Confutatis»* (см. выше); у сопрано в тактах 25—26 появляется оборот, близкий к обращению темы «Requiem aeternam». Знакомо нам и опевание доминанты, встречающееся здесь в такте 27. Но так же, как и в *«Sanctus»*, в общем контексте все эти элементы кажутся не неотъемлемыми взаимодействующими частями целого, а заимствованиями, имеющими характер поверхностного подражания.

Иное дело *«Agnus Dei»*. Музыка всей этой части построена на противопоставлении двух резко контрастных образов. Первый из них (тема «Agnus Dei») — суровый, строгий, величественный — связан с 1-й частью «Реквиема»; в басах в первых же шести тактах звучит вся эта тема «Requiem aeternam»; мелодия сопрано в тактах 5—9 в звуковысотном отношении почти буквально совпадает с ракоходным изложением ее обращения. Связи с *«Requiem aeternam»* сохраняются и при повторении этого образа, однако логичность мелодического и гармонического развития нарушается и завершение темы соединяется с последующими построениями («dona, dona eis») крайне неловко. Это позволяет придти к заключению, что во втором и третьем проведениях Зюсмайр не мог опереться на какие-либо моцартовские материалы.

Второй образ (тема «dona, dona eis») — сердечный, теплый, задушевный. Он дважды начинается с хода, являющегося вариантом обращения мотива секстового скачка (хоровые басы, такты 10—13 и 41—43), т. е. мотива, восходящего к *«Tuba mirum»*. При этом мнимый голос, образующийся между басом и альтом, дает мотив секстового скачка в его прямом виде (такты 11—12; вариант в тактах 42—43), кадансовый мотив (такты 13—14, 16—17, 33—34, 44—45) тождествен кадансовым же мотивам из *«Tuba mirum»* (такты 6, 60—61) и *«Benedictus»* (такты 15, 18, 43, 46, 49—50).

Образ «dona, dona eis» развивается особенно интенсивно (см., например, такты 25—31, являющиеся вариантом мелодии, повторяющейся в тактах 11—14, 14—17, 31—34, 42—45). В тактах 46—51 (сопрано) и 47—51 (альт) тема «dona, dona eis» сплавляется с вариантами обращения темы «Requiem aeternam». Все это развитие отличается большой логичностью. Сила выражения совпадает здесь со стройностью формы и мудрой лаконичностью. Смел и терпок гармонический язык, в котором особое внимание обращают на себя рудименты сопоставлений по большим терциям (см. 9—10, 24—27, 44—47 такты).

Вслед за *«Agnus Dei»* наступает реприза первых двух частей «Реквиема». Явная ее неорганичность выдает неловкую попытку обойтись имевшейся музыкой. Само соединение *«Agnus Dei»* с *«Requiem aeternam»*, звучащим теперь с новым текстом («Lux aeterna» и т. д.), осуществлено без какой-либо логической подготовки. Моцартовская форма 1-й части «Реквиема» оказалась при этом разрушенной: в трех-

* С этой же фразы начинается одна из задач Моцарта на «фундаментальный бас», приведенная Абертом в его книге о Моцарте (см.: Аберт Г. В. А. Моцарт, ч. II, кн. 1. М., 1983, с. 138).

частной форме с динамизированной репризой усечена экспозиция; тональный план не совпадает со структурным. Между образами текста (обращенная к богу и Христу мольба о прощении в *«Kyrie»* и торжественно-ослепительная картина, изображающая бога, окруженного всеми святыми в заключительной фуге «Cum sanctis») и музыки возникает резкое противоречие.

После того, как мы просмотрели четыре части «Реквиема», «совсем заново изготовленные» Зюсмайром, и скомпонованный им финал, попробуем еще раз обратиться к его версии. Что же получается?

Зюсмайр предстает перед нами эдаким двуликим Янусом. То он пишет дерзкий по смелости гармоний и вместе с тем структурно стройный и соразмерный хор *«Agnus Dei»*, то сочиняет бледный, невыразительный *«Sanctus»*. В *«Benedictus»* рядом с редкостным лирическим прозрением основных разделов сочиняет безличные, до бессвязности стилистически пестрые переходные части. То обнаруживает полное владение моцартовским искусством тематических связей, то лишь школьнически подражает ему. То очень внимательно и чутко относится к тексту, отражая в музыке его образы, то вопреки содержанию слов повторяет в конце «Реквиема» музыку двух первых частей, ломая при этом форму одной из них.

Нет, принять версию Зюсмайра нельзя. Слишком противоречивой получается в этом случае картина.

Восстановить действительный характер его работы по завершению «Реквиема» сейчас трудно, быть может, даже невозможно. И все-таки существуют ориентиры, намечающие вероятные ее направления.

В начале прошлого столетия Максимилиан Штадлер писал в «Защите подлинности моцартовского „Реквиема“»: «Вдова [Моцарта] говорила мне, будто на бюро Моцарта после его смерти остались немногие музыкальные заметки, которые она передала господину Зюсмайру. Что содержали оные и как Зюсмайр распорядился ими, она не знала» (Abbe Stadler. Vertheidigung der Echtheit der Mozartischen Requiem. Wien., 1926. S. 16). Ранее это сообщение отвергалось как несоответствующее действительности. После открытия В. Платом эскизов Моцарта к «Реквиему» достоверность сообщения Констанцы не вызывает сомнений. Конечно, мы не знаем ни того, сколько их было у Зюсмайра, ни конкретно того, для каких частей они предназначались. Но найденные Платом эскизы подсказывают нам кое-что и в этом отношении.

По всей вероятности, эскизы были довольно многообразны и в то же время обладали определенной общностью. Они могли относиться и к частям «Реквиема», полностью (за исключением инструментовки) законченным Моцартом (эскиз канона из *«Rex tremendae»*), и к фрагментам, известным нам как завершенные Зюсмайром (эскиз композиции фуги «Amen» из *«Lacrimosa»*). В обоих случаях мы имеем дело с эскизами более или менее самостоятельных построений, и это дает нам право предполагать, что среди эскизов могли быть и сравнительно большие по протяженности фрагменты *«Benedictus»* (1-я часть и реприза), и сравнительно короткие (тема «Agnus Dei» и варианты темы «dona, dona eis»).

Характерная особенность ставших нам известными эскизов Моцарта к «Реквиему» — отсутствие каких-либо вступительных, связующих или заключительных тактов и оборотов. Очевидно, их не было и в заготовках, сделанных Моцартом для *«Agnus Dei»* и *«Benedictus»*. Зюсмайру приходилось восполнять их, так как он должен был заботиться об общем связном контексте произведения. Именно эти вводы и заключения столь заметны в частях, законченных Зюсмайром.

Но в переданных Зюсмайру материалах были и эскизы другого типа. Таков эскиз, который Плат не решился отождествить с какой-либо определенной частью «Реквиема». Этот набросок фиксирует не построение и даже не тему, а только, так сказать, первичный тематический импульс, то есть самую раннюю, сугубо предварительную стадию возникновения музыкального замысла (по мнению автора этих строк — заготовку, в более развитом виде воплощенную в сопровождении квартета *«Recordare»*). Можно предполагать, что в материалах Моцарта были и заметки, относящиеся к отдельным деталям голосоведения, тематического развития, гармонического языка, фактуры. Конечно, обращение к материалам такого рода требовало большей творческой инициативы и композиторского мастерства. Иногда же, как, например, в случае с заготовкой для *«Recordare»*, Моцартова заметка оказывалась вообще бесполезной, так как ранняя форма музыкального тематизма не содержала почти никаких данных для того, чтобы можно было предугадать, какой окончательный вид примет этот тематический материал.

Конечно, Зюсмайру сильно помогли и те частые беседы с Моцартом об отделке «Реквиема», и его «незабываемые поученья», о которых вспоминает он сам, и полученное им «подлинное руководство», о котором рассказывала Констанца. К тому же и сам Зюсмайр был достаточно опытным и способным композитором для того, чтобы все его встречи и музыкальные занятия с Моцартом не остались совершенно бесследными. По-видимому, он имел вполне отчетливое представление о приемах тематического развития у Моцарта, о значении для него тематических взаимосвязей, того, что принято называть интонационной драматургией. Это не означает, что Зюсмайр овладел ею, но подражать ей он во всяком случае стремился. К тому же он старался сделать свою работу как можно лучше, быть возможно ближе к замыслу Моцарта. Поэтому он цепко хватался за моцартовские детали — приемы, обороты, последования, мотивы, фразы и т. п. и старательно их комбинировал. Так возникла своеобразная мозаика, внешне похожая на работу Моцарта, но в действительности составленная Зюсмайром из моцартовских осколков. Отделить в ней то, что сделал Зюсмайр, от подлинно моцартовского весьма трудно. В этом причина того, почему споры вокруг подлинности моцартовского «Реквиема» продолжаются почти 160 лет.

В. Плату Зюсмайр представляется трагической фигурой, композитором, завершающим моцартовский шедевр и обладающим эскизами Моцарта к нему, но не знающим ни как их прочесть, ни как к ним подступиться, ни что с ними делать (Plath W. Op. cit., S. 187). Вероятно, больше соответствует истине иной его образ: он знает, что у него в руках, по памяти угадывает то, что не может разобрать до конца, умеет пристроить к месту тот или иной фрагментарный эскиз, представляет, как то или другое сделал бы Моцарт, но не в состоянии сделать это сам — «не по зубам орешек».

Единственная часть, где соавторство Зюсмайра очевидно — *«Sanctus»*. В *«Agnus Dei»* его участие довольно значительно, в *«Benedictus»* оно минимально, в *«Lacrimosa»* перед нами пример того, как Зюсмайр сочетает гениальнейшую моцартовскую основу со своей «мозаичной работой». В остальном роль Зюсмайра сводится к мало удачной инструментовке и редакции, заключающейся в повторении первых двух частей в конце «Реквиема». И чрезвычайно характерно, что как только в *«Communio»* — последнем разделе «Реквиема» — Зюсмайр лишается опоры на моцартовские материалы и оказывается перед необходимостью вполне самостоятельно сочинять музыку в духе Моцарта, он, нисколько не смущаясь смысловыми несоответствиями, предпочитает повторить то, что было написано Вольфгангом Амадеем для начала произведения. Впрочем, как остроумно отметил один из современных исследователей, Зюсмайр заслуживает благодарности за то, что, поступившись своим честолюбием, «не добавил слушателям порцию своей собственной музыки», а дал возможность еще раз соприкоснуться с подлинным величием творения Моцарта.

Остается лишь один вопрос: как же быть с письмом Зюсмайра к издательству «Брейткопф и Гертель»? Очень, очень многое говорит за то, что оно является лишь хитрой уловкой Зюсмайра. Плодовитый композитор, он хотел, конечно, заполучить себе издателя и мог поэтому даже солгать, чтобы выставить себя перед издательством в более выгодном свете — как соавтора Моцарта, равного ему. Но возможно и другое. Может быть, легкомысленный Snai забыл о том, что он делал с «Реквиемом». Может быть, выражение Зюсмайра «совсем заново изготовлены мною» было продиктовано тем, что сам он очень хорошо понимал, что его вмешательство в музыку Моцарта много ниже созданного Вольфгангом Амадеем. И сознавая это, Зюсмайр не хотел, чтобы его ремесленное изделие бросило тень на память о его учителе. Ведь писал же Зюсмайр в своем письме: «...я твердо убежден, что моя работа недостойна этого великого человека. Композиция Моцарта столь единственна и, я осмеливаюсь утверждать, столь недосягаема для наибольшей части живущих композиторов, что каждый подражатель, особенно если он совершил подделку, пострадал бы еще больше, чем та ворона, которая разукрасилась павлиньими перьями».

Оставим этот вопрос нерешенным. Осуществив редакцию моцартовского «Реквиема», Зюсмайр ввел в музыкальную жизнь всего мира гениальное творение великого австрийского композитора. За это мы благодарны ему. Это большая заслуга, и за нее многое можно простить.

Константин Саква

ESECUTORI

2 Corni di Bassetto (F)
2 Clarinetti (B) *)
2 Fagotti

* * *

2 Trombe (D, B)
3 Tromboni (Alto, Tenore e Basso)

* * *

Timpani (D, A)

* * *

Organo **)

* * *

Soprano solo
Alto solo
Tenore solo
Basso solo

* * *

Coro: Soprani
Alti
Tenori
Bassi

* * *

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

*) Партии кларнетов исполняются при отсутствии бассетгорнов.
Klarinetten werden beim Fehlen von Bassethörner benutzt.

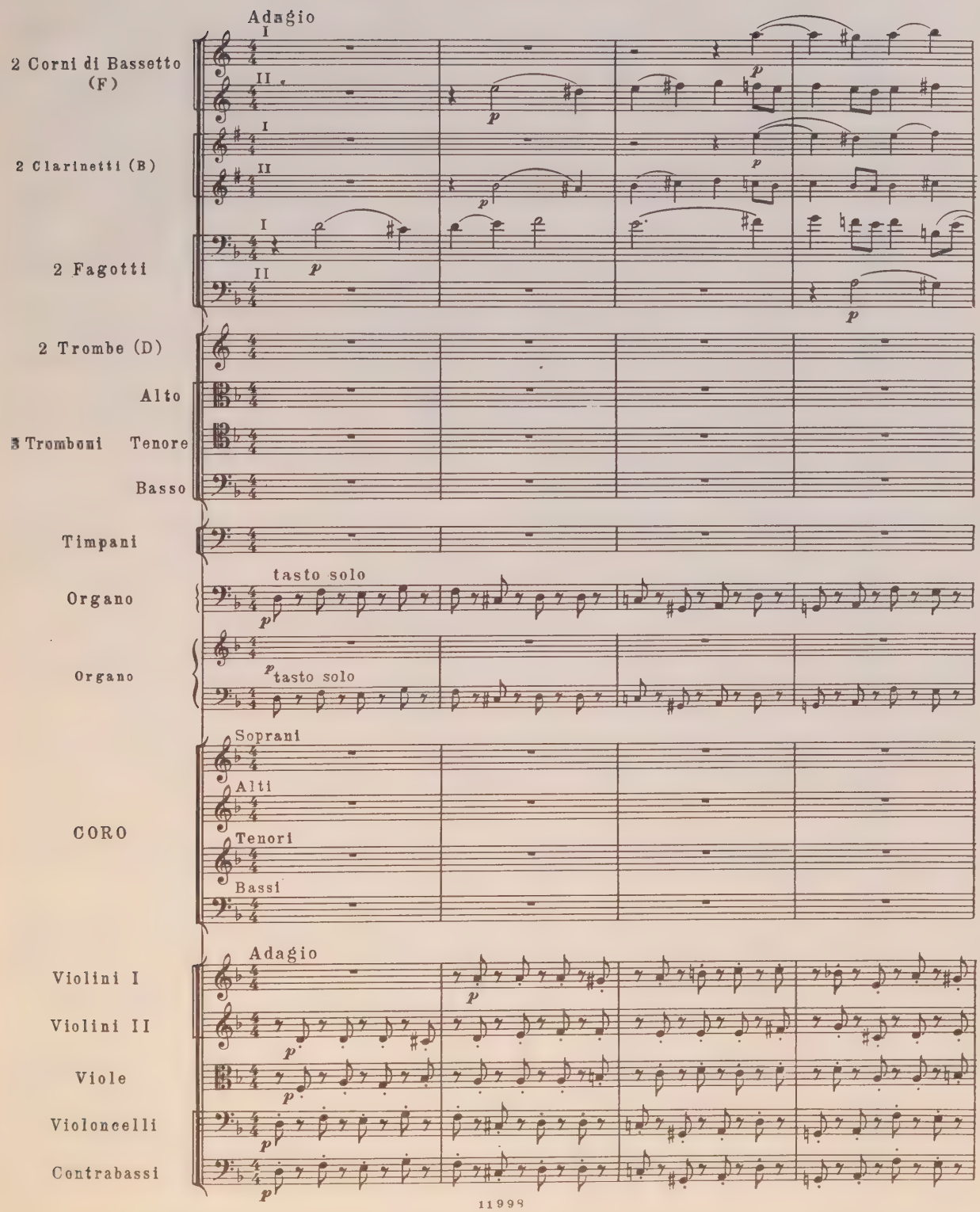
**) Мелким раштром приведен вариант расшифровки партии органа, выполненный Л. Шишхановой.
Original (Basso continuo) und (Kleingestochen) B. c., entziffert von L. Schischchanowa.

РЕКВИЕМ REQUIEM

К. 626

В. А. МОЦАРТ
W. A. MOZART
(1756 – 1791)

1. Requiem



Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

Re - qui - em ae -

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Re - qui-em ae-ter - nam do-na e - is

Re - qui-em ae - ter - nam do - na e - is Do -

- qui-em ae-ter - nam do - na e - is Do - mi-ne,

- ter - nam, ae - ter - nam do - na e - is, do - na,

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

[f]

Timp.

[f]

Org.

Org.

CORO

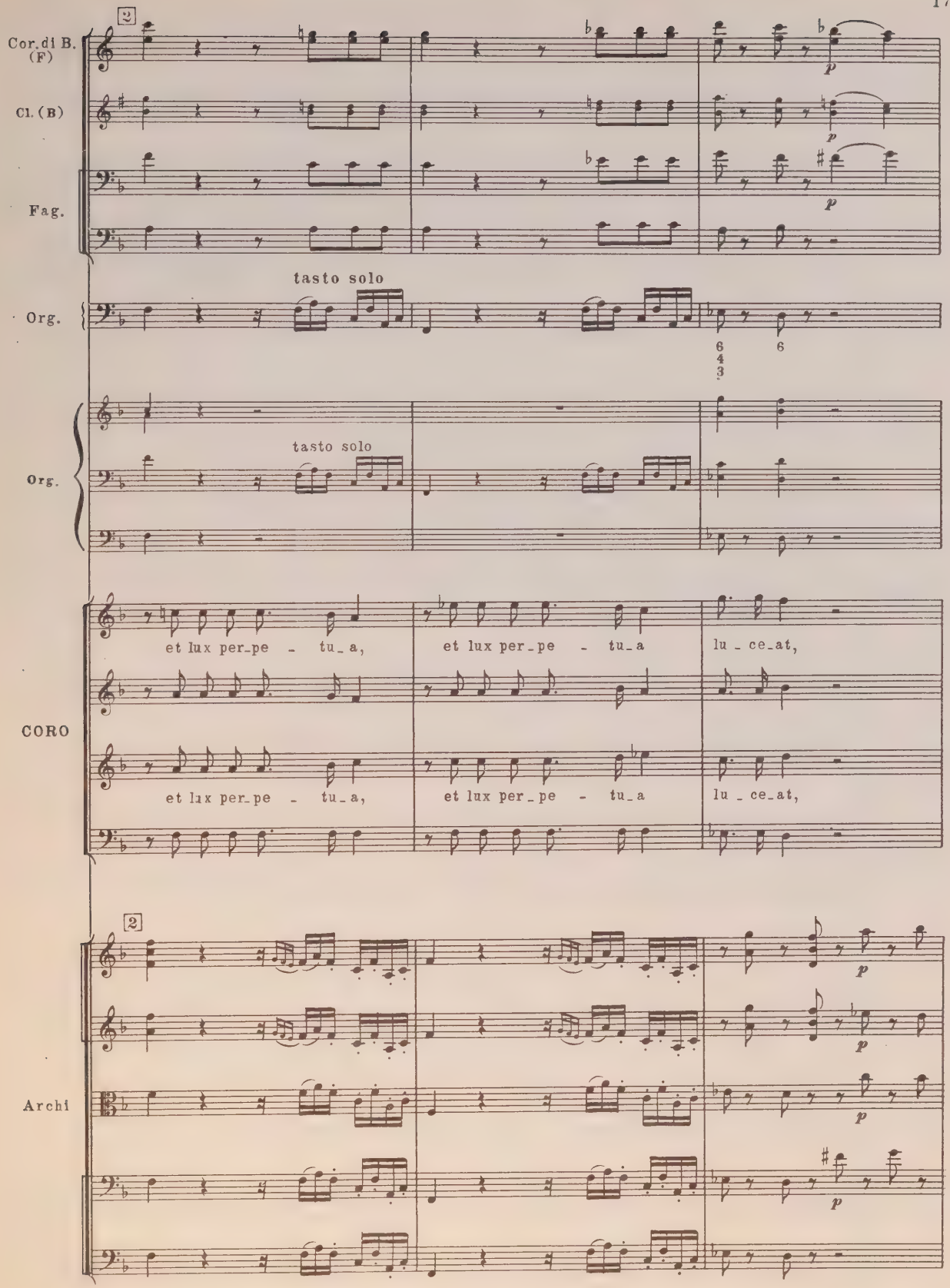
Do_mi_ne, re - qui - em ae_ter - nam do_na e_is Do_mi_ne:

_mi_ne, do_na e - - is Do_mi_ne, do_na e_is Do_mi_ne:

re - qui_em ae_ter - nam do - na e_is Do_mi_ne, e_is Do_mi_ne:

do_na e_is Do_mi_ne, re_qui - em ae - ter_nam do_na e_is Do_mi_ne:

Archi


Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Org.
tasto solo
Org.
tasto solo
CORO
et lux per_pe - tu_a, et lux per_pe - tu_a lu_ce_at,
et lux per_pe - tu_a, et lux per_pe - tu_a lu_ce_at,
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

p

Org.

p

tasto solo

Org.

p

tasto solo

CORO

p

lu - ce - at e - is!

p

p

lu - ce - at e - is!

p

Archi

p

Fag.

Org.

Org.

S. solo

CORO

Te de - cet hy - mnus, De - us in Si - on,

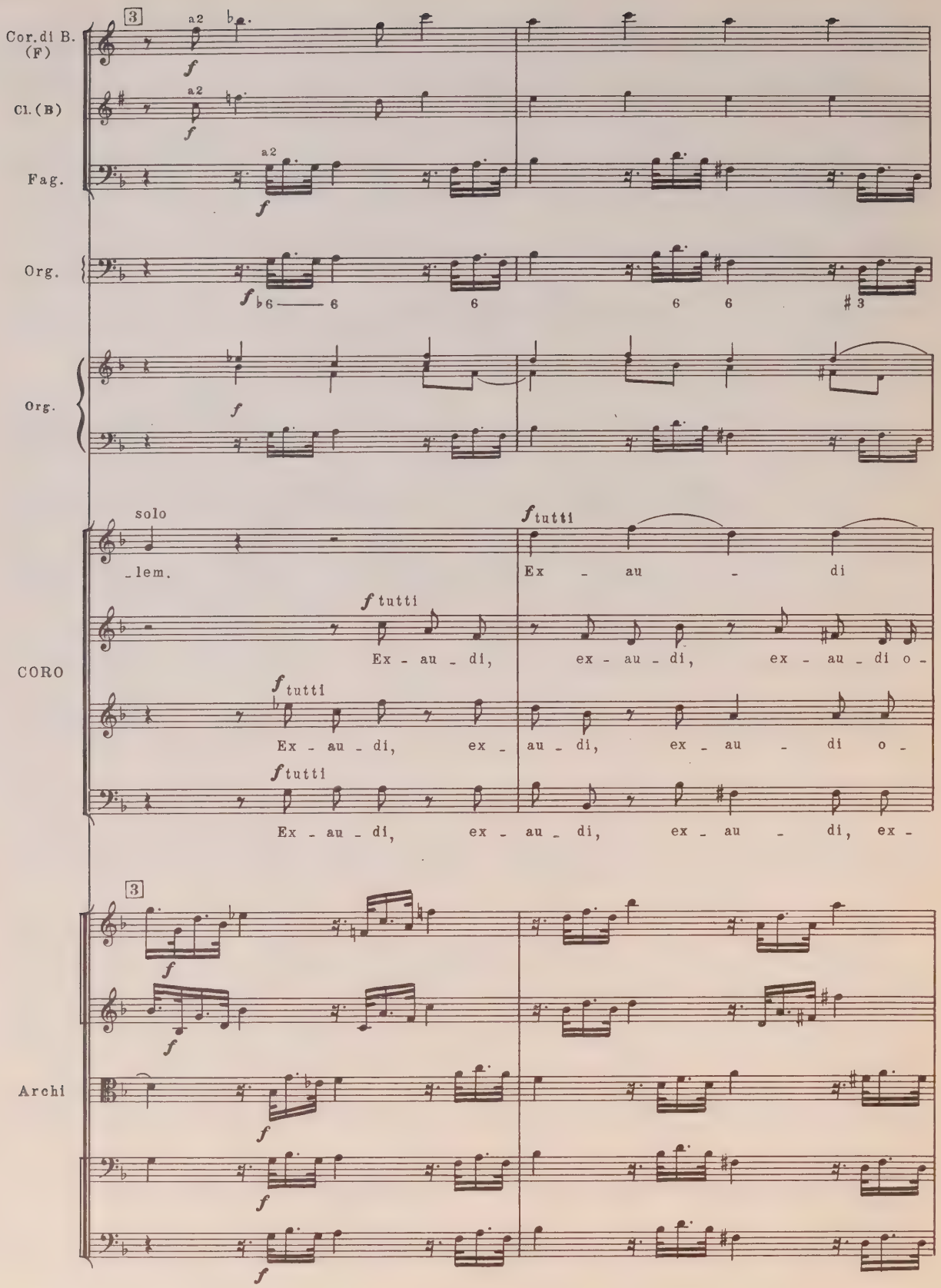
Archi

S. solo

CORO

et ti - bi red - de - tur vo - tum in Je - ru - sa-

Archi


Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Org.
Org.
CORO
Archi
a2
solo
_lem.
f tutti
Ex - au - di
Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di o -
Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di o -
Ex - au - di, ex - au - di, ex - au - di, ex -

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

o - ra - ti - o - nem me - am;

- ra - ti - o - nem me - am; ad te

- ra - ti - o - nem me - am; ad te, ad

- au - di o - ra - ti - o - nem me - am; ad te, ad

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

ad te o - mnis ca - ro ve - ni - et.

ad te o - mnis, o - mnis ca - ro ve - ni - et.

te o - mnis o - mnis ca - ro ve - ni - et.

te, ad te o - mnis, o - mnis ca - ro ve - ni - et.

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Do - na, do - na e - is

Re -

Re - qui - em ae - ter -

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Do - na, do - na e - is Do - mi - ne, do - na,

Do - mi - ne, do - na, do - na e - is re - qui - em ae - ter -

- qui - em ae - ter - nam do - na, do - na

- nam do - na, do - na e - is, e - is

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

6 6 — 4 - 3 — 6 6 6 #3 - 6 6

Org.

CORO

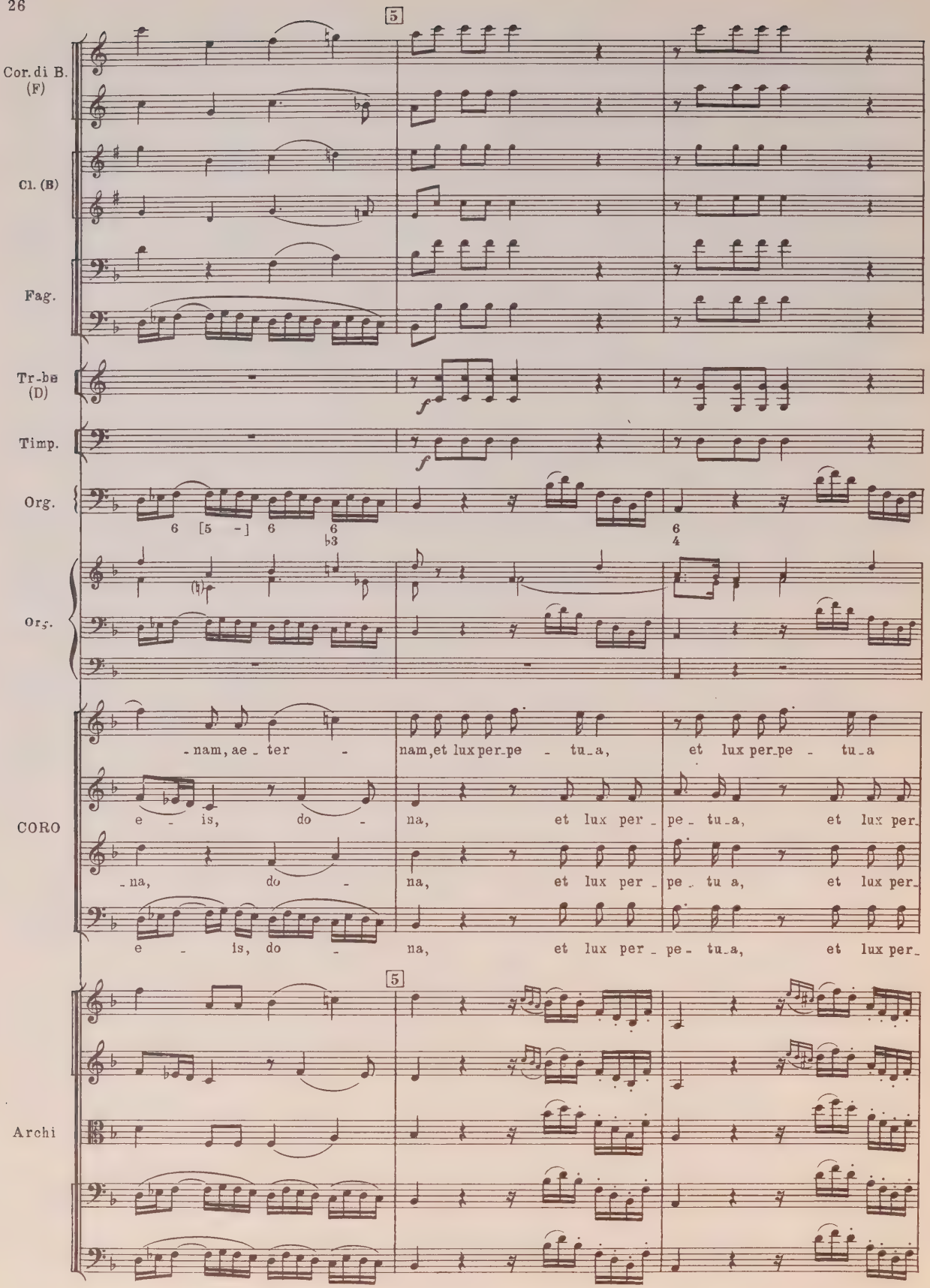
do - na e - is re - qui - em ae - ter - nam, ae - ter -

- nam, do - na e - is Do - mi - ne, do - na e - is, do - na

e - is, do - na e - is, do - na, do -

Do - mi - ne, do - na, do - na e - is, do - na

Archi


5
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-be (D)
Timp.
Org.
6 [5 -] 6 6
♭3
6
4
Org.
CORO
-nam, ae - ter - nam, et lux per-pe - tu-a, et lux per-pe - tu-a
e - is, do - na, et lux per - pe - tu-a, et lux per-
-na, do - na, et lux per - pe - tu a, et lux per-
e - is, do - na, et lux per - pe - tu-a, et lux per-
5
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Timp.

Org.

Org.

CORO

lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is!

-pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is!

-pe - tu - a lu - ce - at e - is, et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is!

Archi

Allegro

Cor. di B. (F)

II

f

Cl. (B)

II

f

Fag.

a2

f

tasto solo

Org.

f

Org.

f tasto solo

CORO

f

Chri_ste e_le_

f

Ky_ri_e e_le_i_son, e_le_

Allegro

Archi

f

f

f

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Org.

Org.

CORO

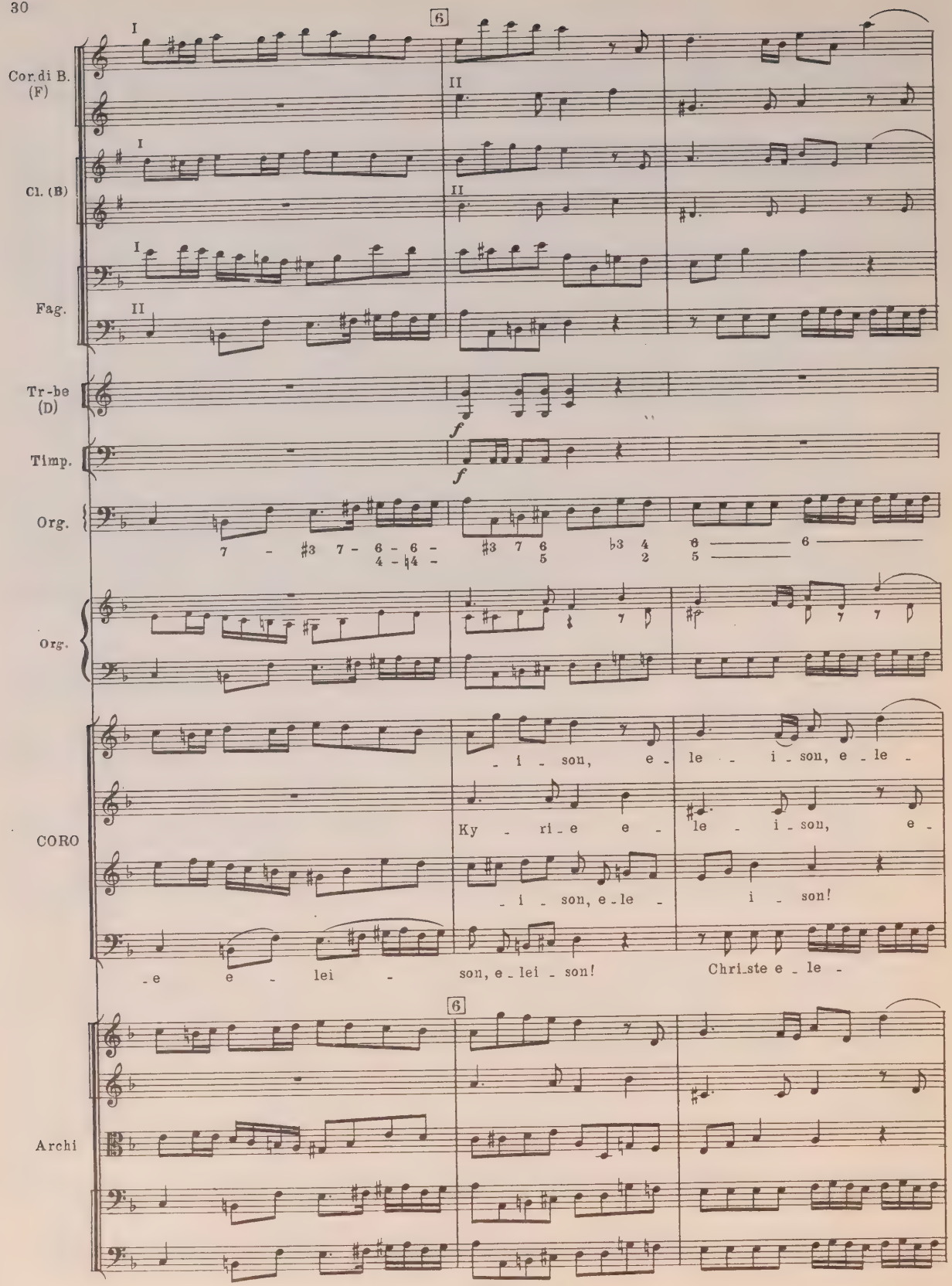
Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

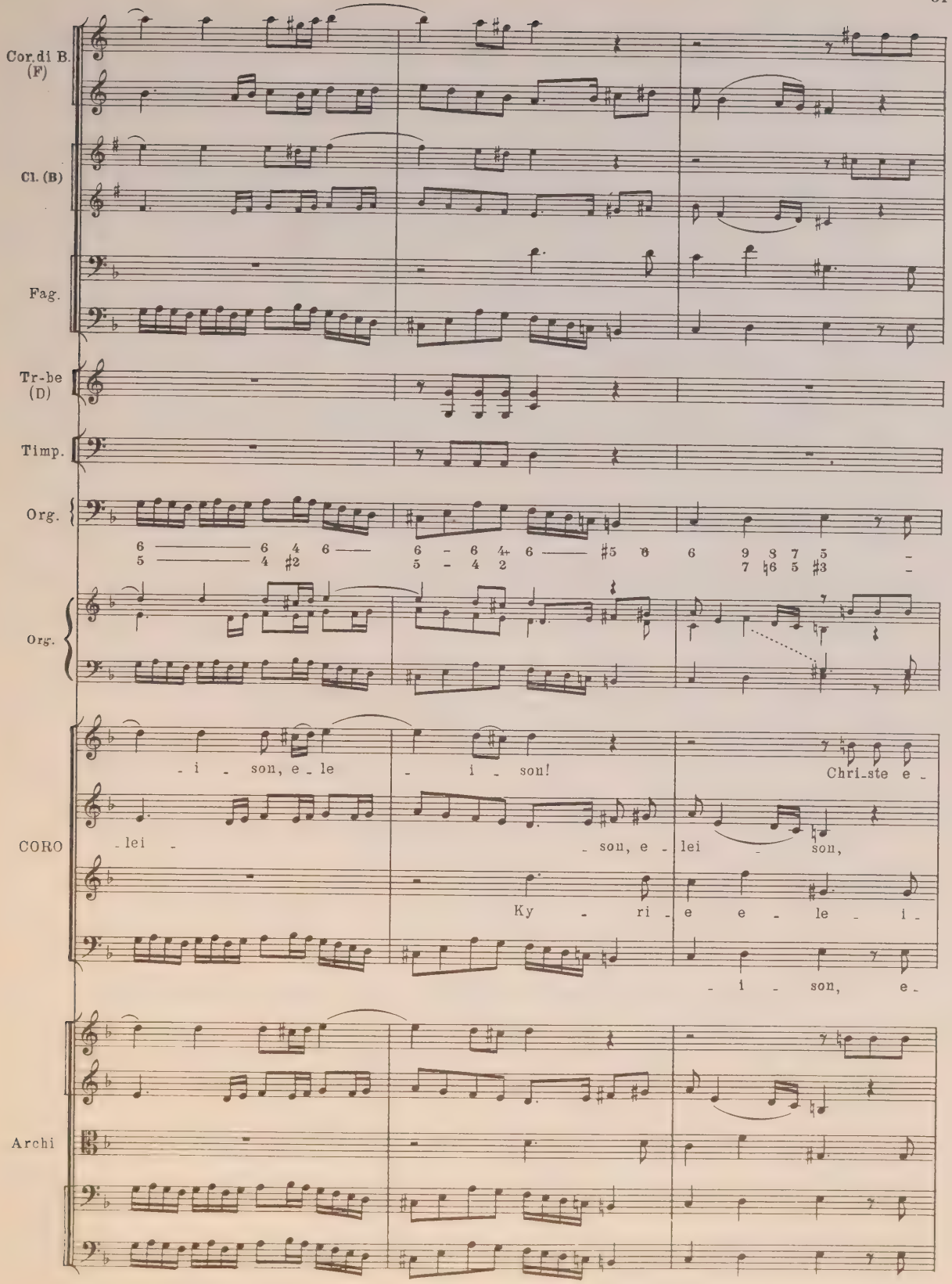
- i - son!

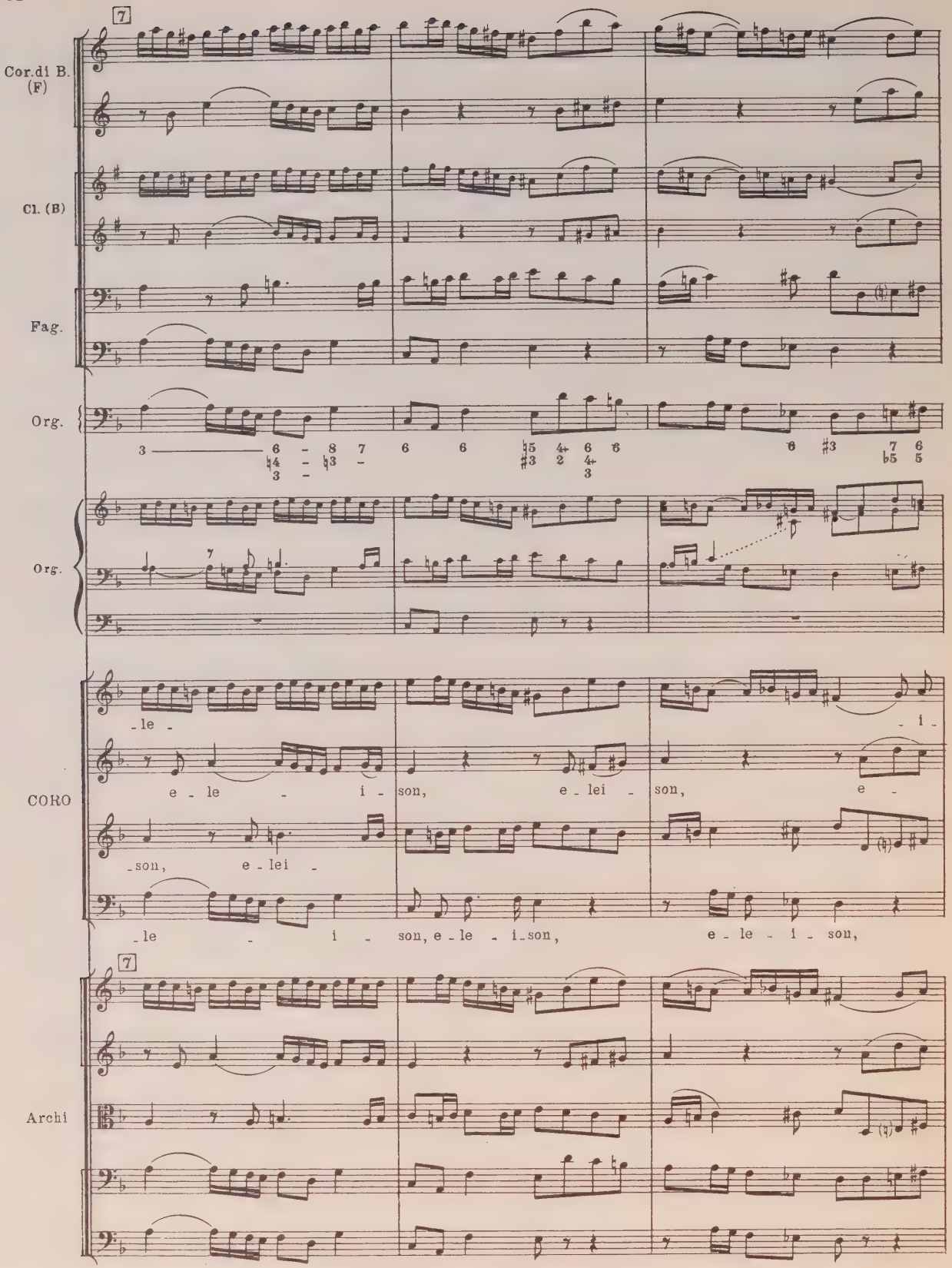
Chri - ste e - le -

- i - son, e - lei - son! Ky - ri -

Archi


Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-be (D)
Timp.
Org.
Org.
CORO
Archi
- i - son, e - le - i - son, e - le -
Ky - ri - e e - le - i - son, e -
- i - son, e - le - i - son!
- e e - lei - son, e - lei - son! Chri-ste e - le -


Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-be (D)
Timp.
Org.
Org.
CORO
Archi
- i - son, e - le - i - son!
Chri-ste e -
- lei - - son, e - lei - son,
Ky - ri - e e - le - i -
- i - son, e -


7
Cor.di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Org.
Org.
CORO
_le _ _ i _
e _ le _ i _ son, e _ lei _ son, e _
_son, e _ lei _
_le _ i _ son, e _ le _ i _ son, e _ le _ i _ son,
7
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

son! Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

le - i - son! Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

son, e - le - i - son!

e - le - i - son! Christe e - le -

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Timp.

Org.

6 6 – 6 7 6 #3 4+5 6 [3] ♭3 [8] ♭9 8 7 ♭6 6 – 5 ♭3
5 – 2 3 4 #3 – – –

Org.

CORO

– i – son! Chri-ste e-lei –

e – le – i – son! Chri-ste e-le –

Ky – ri – e e – le – i-son, e-lei –

– i-son!

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Archi

9

son!

i - son! Chri - ste e - le -

son, e - lei -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le -

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Ky - ri - e e - le - i -

- i - son, e - lei - son, e - le -

- son! Chri - ste e -

- i - son, e - le - i - son!

Archi

10

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

7 ♭6 — 6 ♭6 6 [♭]5 7 6 6 ♮6 4 6 ♭6 5
♭3 – 5 4 3

Org.

CORO

son, e - lei - son, e - le - i - son, e - le - i -

- i - son! Ky - ri -

- lei - son! Chri - ste e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son!

10

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

♭3 ♭3 - ♮3 — 6 [♭]6 5 6 6 6 ♭3 - ♮3 - 6 - ♮3 -
4 4

Org.

CORO

-son, e - le - i - son!

-e e - le - i - son! Chri - ste e -

-son, e - lei - son! Chri - ste e - lei -

Chri - ste e - lei - - son, e - le - i -

Archi

11

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

[f]

Timp.

[f]

Org.

6 ♮3 - 6 - ♯3 - 6 - ♮3 - 6 6 6 6 - 6 [♮] 6 - 6
4 - 3 4 [♮3] ♮4

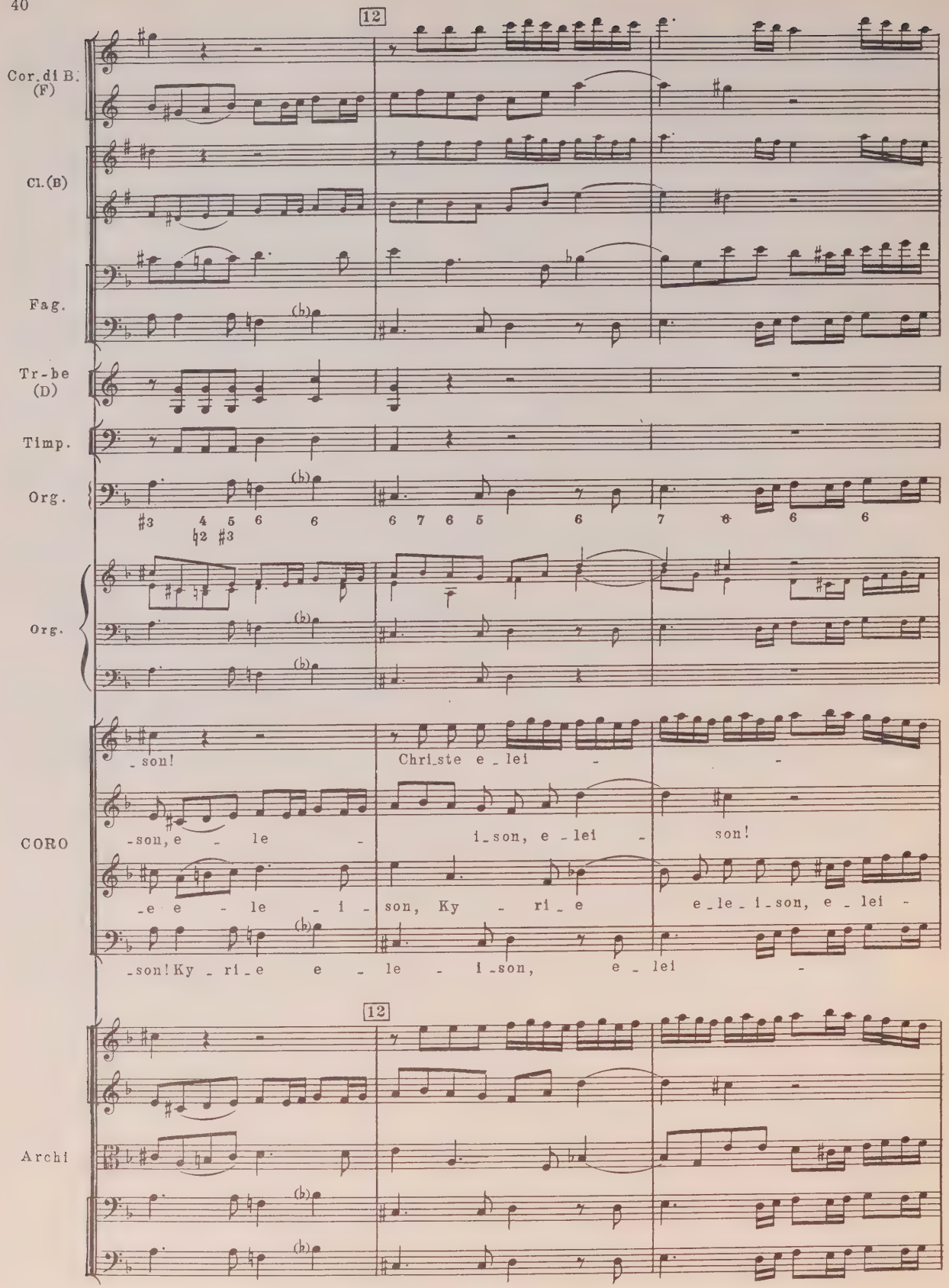
Org.

CORO

Chri_ste e_lei_son, e_le_i_son, e_le_i_son! Ky_ri_e e_lei_son, e_le_i_son, e_le_i_son! Ky_ri_e, Ky_ri_son! Chri_ste e_lei_

11

Archi


12
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-be (D)
Timp.
Org.
Org.
CORO
Archi
_son! Chri_ste e_lei -
_son, e - le - i_son, e_lei - son!
_e e - le - i - son, Ky - ri_e e_le_i_son, e_lei -
_son! Ky_ri_e e - le - i_son, e_lei -
12

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Timp.

Org.

Org.

CORO

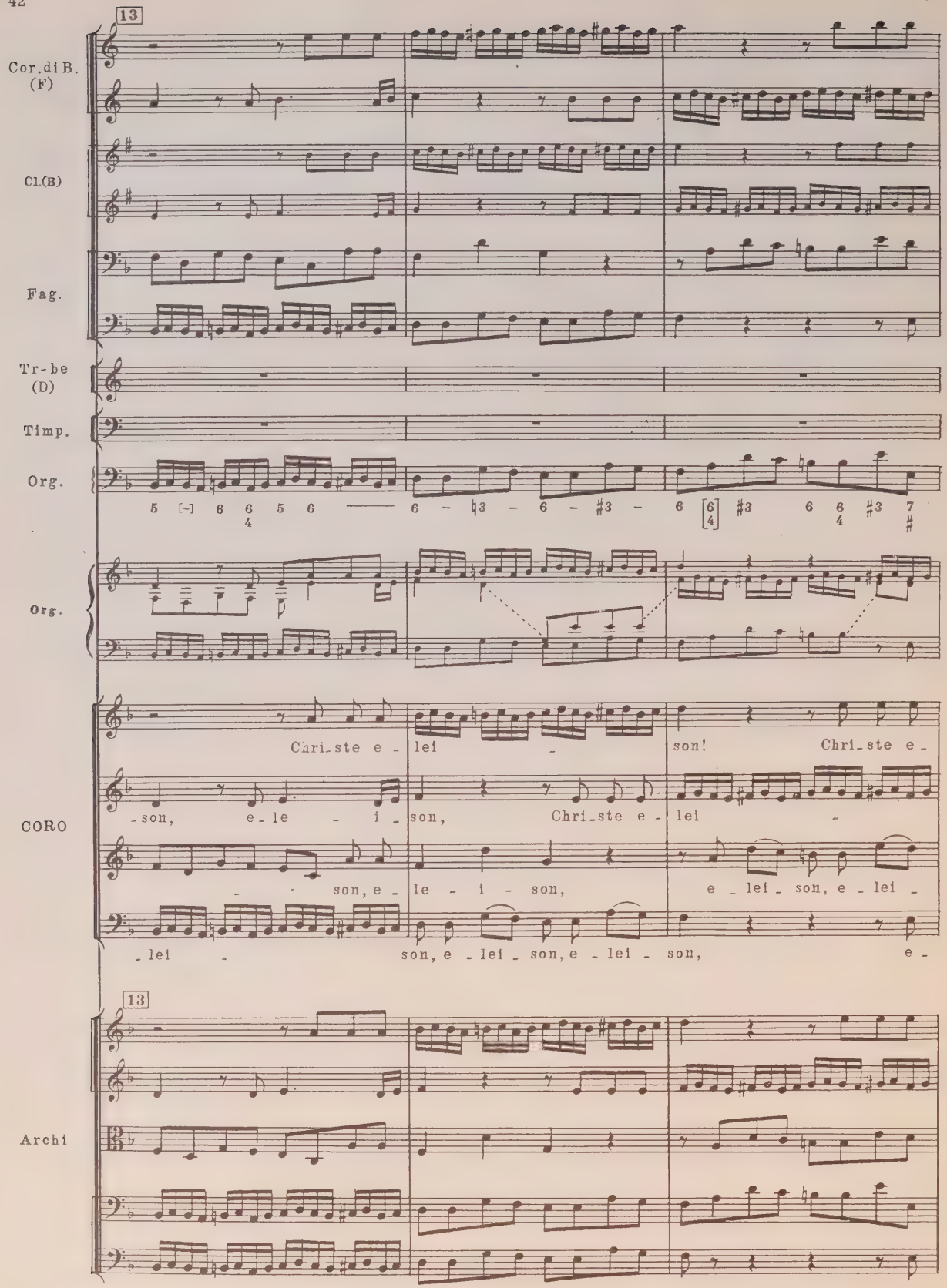
Archi

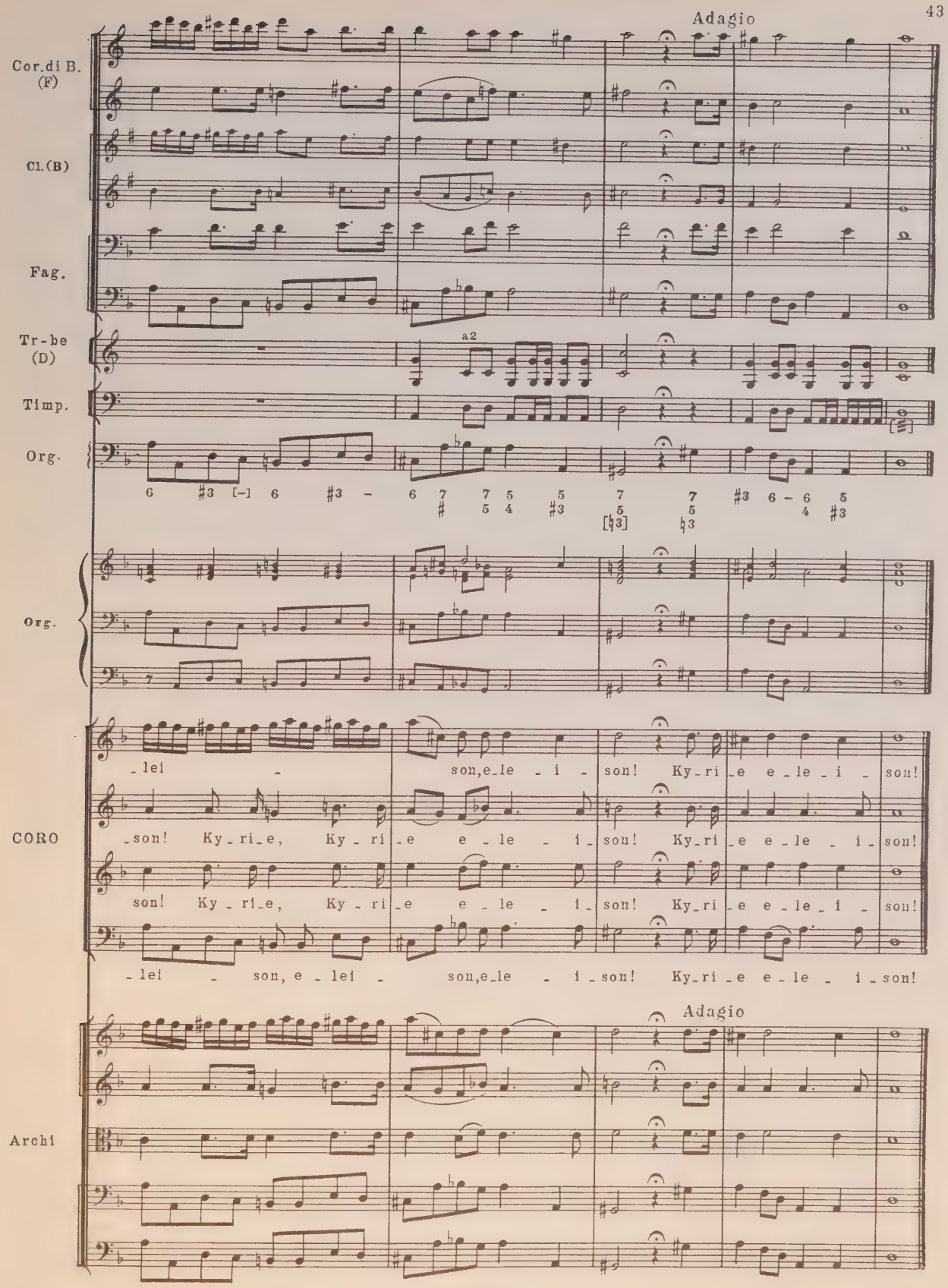
son, e le i son, e lei son!

Ky ri e e lei son! Ky ri e e le i

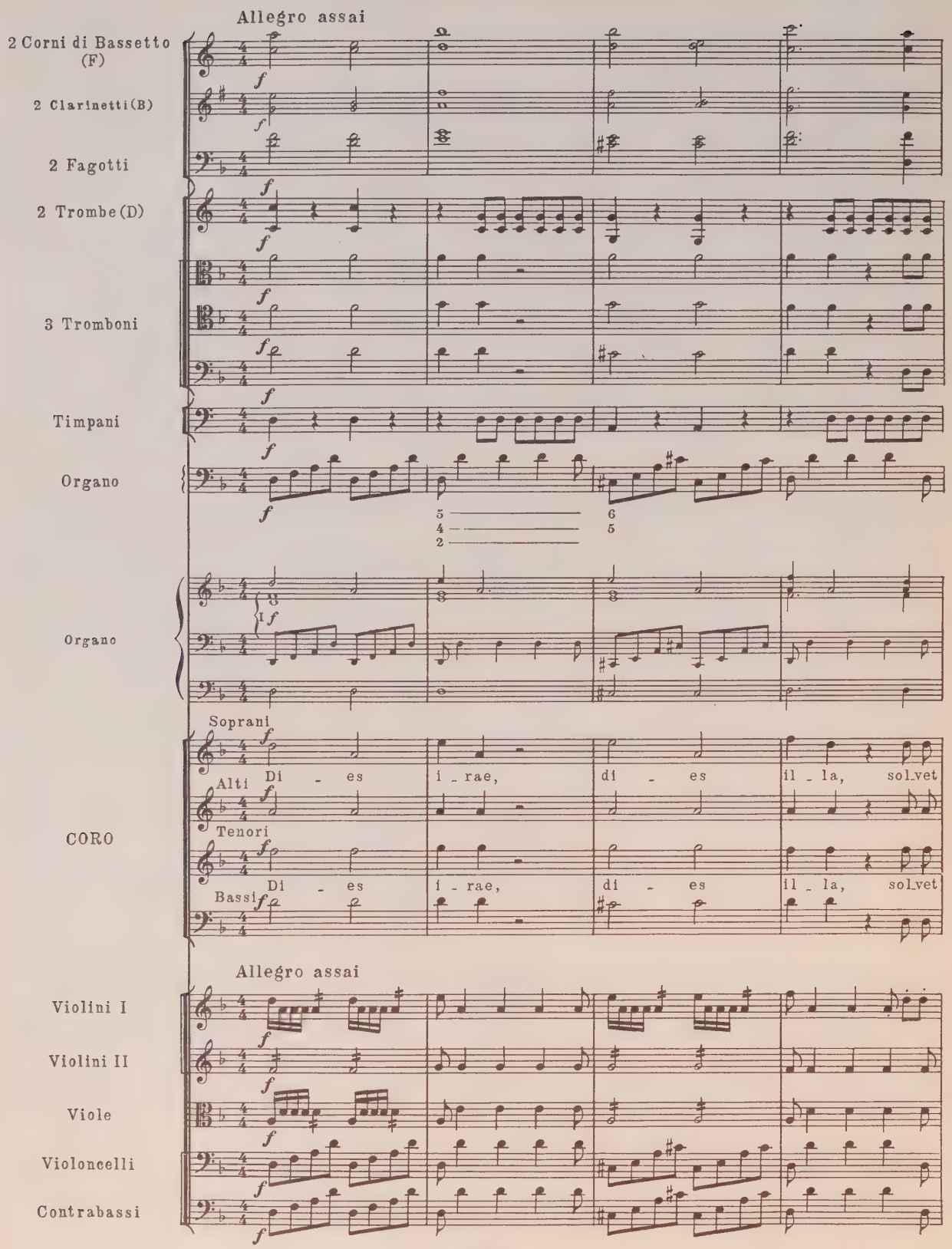
son, e lei son, e lei son, e lei

son, e le i son, Chri ste e


13
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-be (D)
Timp.
Org.
Org.
CORO
Archi
Chri_ste e_lei _ son! Chri_ste e_
_son, e_le _ i_son, Chri_ste e_lei _
_ son, e_le _ i _ son, e_lei_son, e_lei_
_lei _ son, e_lei_son, e_lei_son, e_
13


Adagio
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-be (D)
a2
Timp.
Org.
Org.
CORO
_lei - son, e_le - i - son! Ky_ri_e e_le - i - son!
_son! Ky_ri_e, Ky_ri_e e_le - i - son! Ky_ri_e e_le - i - son!
son! Ky_ri_e, Ky_ri_e e_le - i - son! Ky_ri_e e_le - i - son!
_lei - son, e_lei - son, e_le - i_son! Ky_ri_e e_le - i_son!
Adagio
Archi

2. Dies irae


Allegro assai
2 Corni di Bassetto (F)
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
2 Trombe (D)
3 Tromboni
Timpani
Organo
Organo
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
CORO
Di - es i - rae, di - es il - la, sol-vet
Di - es i - rae, di - es il - la, sol-vet
Allegro assai
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Tr-ni

Timp.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

sae_clum in fa_vil_la, te_ste Da_vid cum Sy_bil_la.

te_ste

sae_clum in fa_vil_la, te_ste Da_vid cum Sy_bil_la.

Archi

14

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

Quan - tus tre_mor est fu - tu - rus,

Quan - tus quan - tus tre - mor est fu -

Quan - tus tre_mor est fu - tu - rus,

14

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Tr-ni

Timp.

Org.

4 ♭3 7 ♭3 6 5 6 4 3

Org.

CORO

quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

- tu - rus, quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

quan - do ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

II

CORO

stri - cte dis - cus - su - rus.

stri - cte dis - cus - su - rus.

stri - cte, stri - cte dis - cus - su - rus.

stri - cte dis - cus - su - rus.

Archi

15

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

I

CORO

Di - es i - rae,

Di - es i - rae,

15

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

di - es il - la, sol_vet sae_clum in fa_ vil - la, te - ste

te_ste

di - es il - la, sol_vet sae_clum in fa_ vil - la, te_ste

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

Da - vid cum Sy - bil - la.

Da - vid cum Sy - bil - la.

Da - vid cum Sy - bil - la.

Archi

16

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quan - do

Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quan - do

16

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte

ju - dex est ven - tu - rus, cun - cta stri - cte

Archi

17

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

[f]

Tr-ni

Timp.

[f]

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

dis - cus - su - rus.

dis - cus - su - rus.

Quan - tus tre - mor est fu -

17

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-be (D)

sf

Tr-ni

Timp.

sf

Org.

tasto solo

6 4+ 3 6 4+ 3 6

Org.

tasto solo

CORO

Di - es i - rae, di - es il - la,

Di - es i - rae, di - es il - la,

-tu-rus, quan-tus tre - mor est fu -

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

18

Tr-be (D)

sf

Tr-ni

Timp.

sf

Org.

tasto solo

6 4+ 3 6 4+ 3 6

Org.

tasto solo

CORO

di - es i - rae, di - es il - la,

di - es i - rae, di - es il - la,

-tu-rus, quan-tus tre - mor est fu -

18

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando ju - dex est ven -

quan - tus tre - mor est fu - tu - rus, quando ju - dex est ven -

- tu - rus

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

_tu - rus, cun-cta stri-cte dis-cus - su - rus, cun - cta

_tu - rus, cun-cta stri-cte dis-cus - su - rus,

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

stri - cte, stri - cte dis - cus - su - rus, cun - cta

cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su - rus,

cun - cta stri - cte, stri - cte

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

sf

a2

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

stri - cte, stri - cte dis - cus - su -

cun - cta stri - cte, stri - cte dis - cus - su -

stri - cte, stri - cte dis - cus - su -

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

a2

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

II

CORO

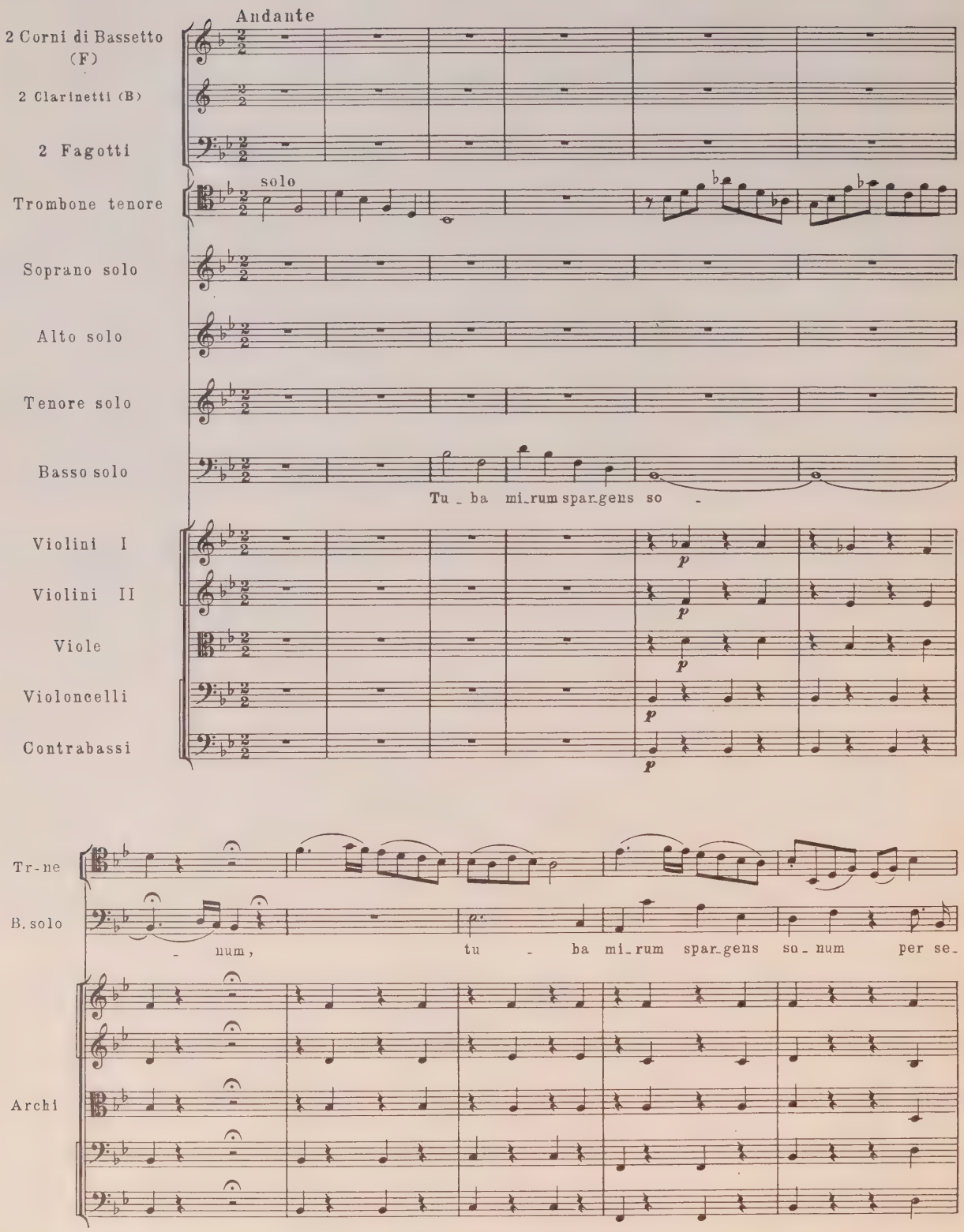
- rus.

- rus.

- rus.

Archi

3. Tuba mirum


Andante
2 Corni di Bassetto (F)
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
solo
Trombone tenore
Soprano solo
Alto solo
Tenore solo
Basso solo
Tu _ ba mi_rum spar_gens so _
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
p
Tr-ne
B. solo
_ num, tu _ ba mi_rum spar_gens so_num per se_
Archi

Tr-ne

B. solo

-pul-chra re-gi-o-num, co-get o-mnes an-te-thro-num, co-get o-mnes an-te-

Archi

20

Tr-ne

T. solo

Mors stu-pe-bit et na-tu-ra, cum re-sur-get cre-a-tu-ra, ju-di-

B. solo

-thro-num.

fp

Archi

Tr-ne

T. solo

-can-ti re-spon-su-ra. Li-ber scrip-tus pro-fe-re-tur, in quo

f *p*

Archi

Tr-ne

T. solo

to - tum con - ti - ne - tur, un - de mun - dus, mun - dus

Archi

21

Tr-ne

A. solo

Ju - dex er - go cum se - de - bit,

T. solo

ju - di - ce - tur.

cresc.

Archi

22

S. solo

Quid sum, mi - ser tunc di-

A. solo

quid, quid la - tet ap - pa - re bit, nil in ul - tum re - ma - ne - bit.

Archi

S. solo

-ctu-rus? Quem pa-tro - num ro - ga-tu-rus? Cum vix ju-stus,

Archi

23

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S.solo

ju-stus sit se - cu - rus? Cum vix ju-stus,

sotto voce

A.solo

sotto voce

T.solo

sotto voce

Cum vix ju-stus,

B.solo

sotto voce

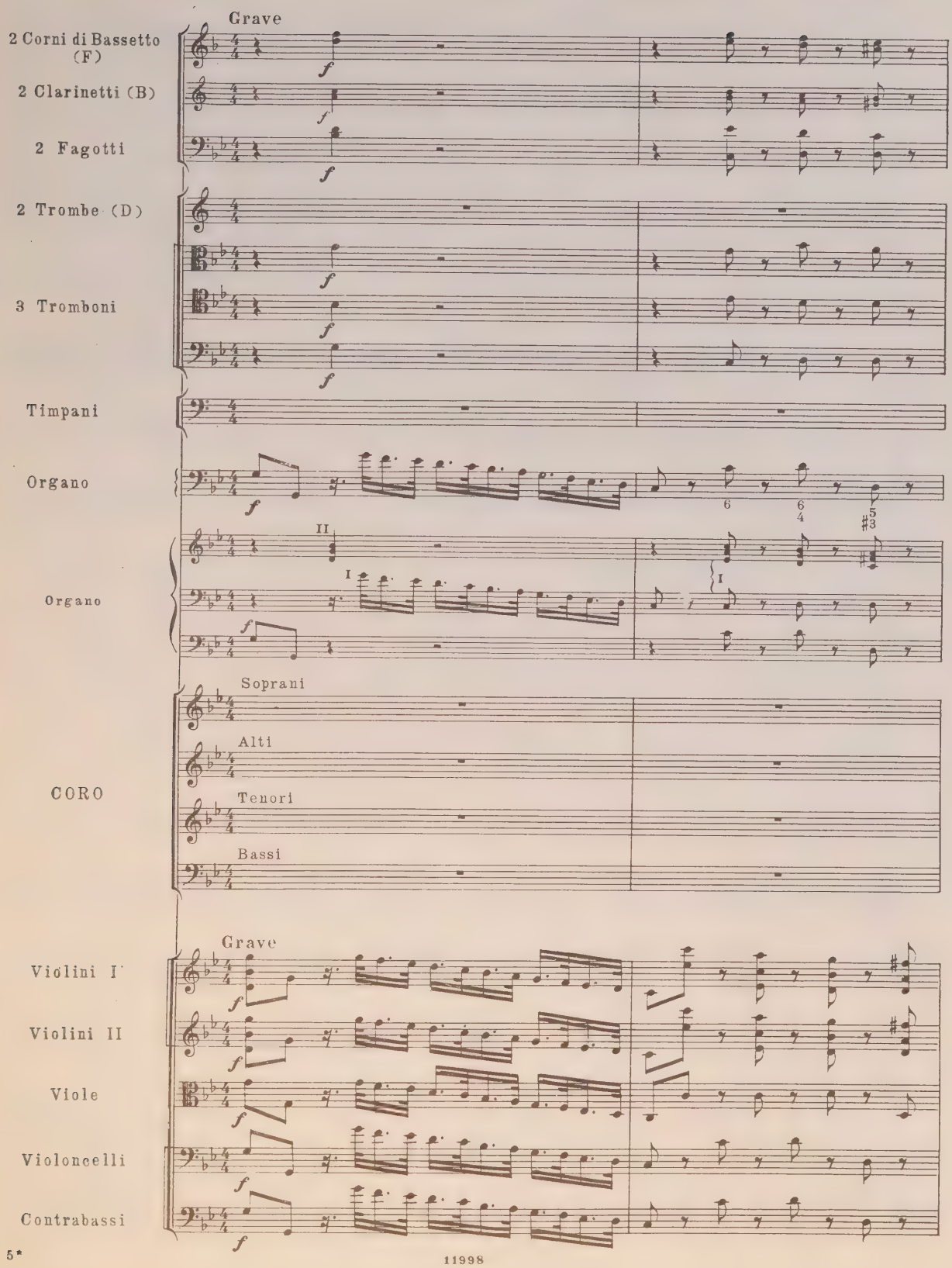
Archi

mfp

Cor.di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
S. solo — ju_stus sit se_cu_rus, cum vix
A. solo
T. solo — ju_stus sit se_cu_rus, cum vix
B. solo
Archi

Cor.di B. (F) — cresc.
Cl. (B) — cresc.
Fag. — cresc.
S. solo — ju_stus, vix ju_stus sit se_cu_rus.
A. solo — cresc.
T. solo — ju_stus, vix ju_stus sit se_cu_rus.
B. solo — cresc.
Archi — cresc.

4. Rex tremendae



Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

Tr-ni

Org.

II

I

Org.

f

Rex!

Rex!

Rex!

CORO

f

f

Rex!

Rex!

Rex!

f

Archi

24

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

Rex tre_men_dae ma_je_sta_tis, Rex tre_men dae ma_je_sta_tis, Rex tre_men_dae ma_je_sta_tis, qui sal_van_dos sal_vas

Rex tre_men_dae ma_je_sta_tis, qui sal_van_dos

24

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

f

Tr-ni

Timp.

f

Org.

7 8 5 7 8[ ]6 7 7 6 6
♯ 4 5

Org.

-sta - tis, Rex tre - men - dae ma - je -

CORO

- tis, Rex tre - men - dae ma - je - sta -

gra - tis, qui sal - van - dos sal - vas gra -

sal - vas gra - tis, sal - vas gra -

Archi

25

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

6 6 ♮6 6 6 5

♯3 5

Org.

I

II

I

CORO

-sta-tis, Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, qui sal-

-tis, Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis,

-tis, Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, Rex tre-men-

-tis, Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, Rex tre-

25

Archi

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

Tr-ni

Org.

7 8 5 3 ♮7 8 5 5

Org.

CORO

-van - dos sal - vas gra - tis, Rex tre - men -

qui sal - van - dos sal - vas gra - tis,

-dae ma - je - sta - tis, Rex tre - men -

- men - dae ma - je - sta - tis, Rex tre -

Archi

Cor.di B (F)

Cl.(B)

Fag.

Tr-be (D)

[f]

Tr-ni

Timp.

[f]

Org.

Org.

CORO

-dae, Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, qui sal-van-dos sal-vas

Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, qui sal-van-dos sal-vas

-dae, Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, qui sal-van-dos sal-vas

-men-dae, Rex tre-men-dae ma-je-sta-tis, qui sal-van-dos sal-vas

Archi

26

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

gra - tis, sal - va me,

gra - tis,

26

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

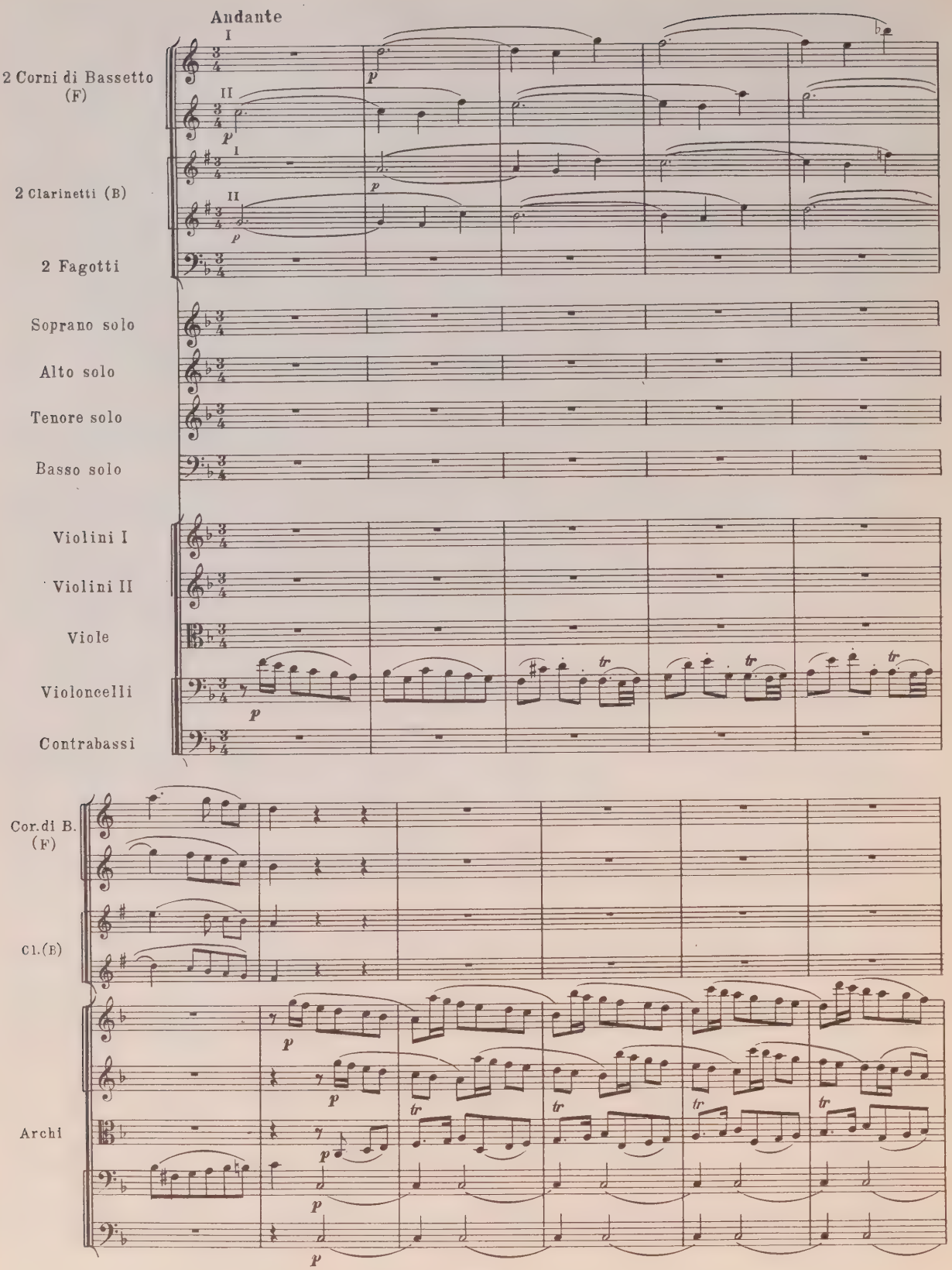
sal - va me, fons pi - e - ta - tis!

sal - va me,

sal - va me, fons pi - e - ta - tis!

Archi

5. Recordare


Andante
2 Corni di Bassetto (F)
I
II
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
Soprano solo
Alto solo
Tenore solo
Basso solo
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Archi
p
tr

27

A.solo

Re - cor - da - re

B.solo

Re - cor - da - re

tr

p

Archi

p

p

p

28

S.solo

Quod sum cau -

A.solo

Je - su pi - e,

T.solo

Quod sum

B.solo

Je - su pi - e,

p

Archi

tr

29

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

I

II

p

S. solo

- sa tu - ae vi - ae, ne me per - das

T. solo

cau - sa tu - ae vi - ae, ne me per - das

B. solo

ne me per - das il - la

29

Archi

tr

p

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S. solo

il - la di - e, ne me per - das il - la di - e.

A. solo

ne me per - das, ne me per - das il - la di - e.

T. solo

il - la di - e, ne me per - das il - la di - e.

B. solo

di - e, ne me per - das, per - das il - la di - e.

mf

mf

Archi

30

T. solo

Quae - rens

B. solo

Quae - rens me,

Archi

tr

p

mf

S. solo

Se - di - sti las - sus, cru - cem pas - sus,

A. solo

T. solo

me, re - de - mi - sti

B. solo

re - de - mi - sti

Archi

31

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S. solo

tan - tus la - bor non sit cas - sus,

A. solo

tan - tus la - bor non sit cas - sus,

T. solo

tan - tus la - bor non sit cas - sus,

B. solo

tan - tus la - bor non sit cas - sus,

31

Archi

32

Cor. di B. (F.)

Cl. (B)

Fag.

S. solo — tan - tus la_bor non sit cas - sus. Ju - ste

A. solo

T. solo — tan - tus la_bor non sit cas - sus.

B. solo

Archi

S. solo — ju - dex ul - ti - o - nis do - num fac re_mis_si_o -

T. solo — Ju - ste ju - dex ul_ti - o - nis, do - num fac re_mis_si_o -

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

33

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S. solo

-nis, an-te di-em ra-ti-o-nis,

A. solo

...an-te di-em,

T. solo

-nis, an-te di-em ra-ti-o-nis,

B. solo

an-te di-em ra-ti-o-nis, an-te

33

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S. solo

an - te di - em ra - ti - o - nis!

A. solo

an - te di - em ra - ti - o - nis!

T. solo

an - te di - em ra - ti - o - nis!

B. solo

di - em, di - em ra - ti - o - nis!

mf

mf

Archi

mf

34

Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
S. solo — In - ge - mi - sco, tam - quam
A. solo
T. solo — In - ge - mi - sco, tam - quam
B. solo
Archi

Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
S. solo — re - us, cul - pa ru - bet vul - tus me - us, sup - pli -
A. solo
T. solo — re - us, cul - pa ru - bet vul - tus me - us, sup - pli -
B. solo
Archi

35

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S. solo — can - ti par - ce De - us! Qui Ma - ri - am ab - sol - vi - sti,

A. solo

T. solo — can - ti par - ce De - us! et la - tro - nem ex - au -

B. solo

Archi

S. solo — mi - hi quo - que spem de - di - sti, mi - hi quo - que spem de - di - sti.

A. solo — mi - hi quo - que, mi - hi quo - que spem de - di - sti, spem de - di - sti.

T. solo — - di - sti, mi - hi quo - que, mi - hi quo - que spem de - di - sti.

B. solo — mi - hi quo - que spem de - di - sti.

Archi — *fp* *fp* *fp* *f* *p* *f* *p*

36

Cor. di B. (F) I p II p

Cl. (B) I p II p

A. solo Pre - ces me - ae non sunt di -

B. solo Pre - ces me - ae non sunt di -

Archi p p

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

S. solo Sed tu bo - nus fac be-

A. solo - gnae,

T. solo Sed tu bo - nus fac be-

B. solo - gnae,

Archi [p] [p] tr tr

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S. solo

-ni - gne, ne per-en-ni cre-mer i-gne!

A. solo

T. solo

-ni - gne, ne per-en-ni cre-mer i-gne!

B. solo

Archi

37

S. solo

In-ter o - ves lo-cum prae - sta,

A. solo

In-ter o - ves lo-cum prae - sta,

T. solo

In-ter o - ves lo-cum prae - sta,

B. solo

In-ter o - ves lo-cum prae - sta, et ab

Archi

38

Cor. di B. (F)

I p

II p

Cl. (B)

I p

II p

Fag.

I p

II p

S. solo

et ab hoe_dis me se_que_stra, sta_tu_ens in par_

A. solo

et ab hoe_dis me se_que_stra, sta_tu_ens in par_

T. solo

et ab hoe_dis me se_que_stra, sta_tu_ens in par_

B. solo

hoe_dis, ab hoe_dis me se_que_stra, sta_tu_ens in par_

38

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

S. solo

_te dex - tra, sta - tu_ens in par - te dex - tra.

A. solo

_te dex - tra, sta - tu_ens in par - te dex - tra.

T. solo

_te dex - tra, sta - tu_ens in par - te dex - tra.

B. solo

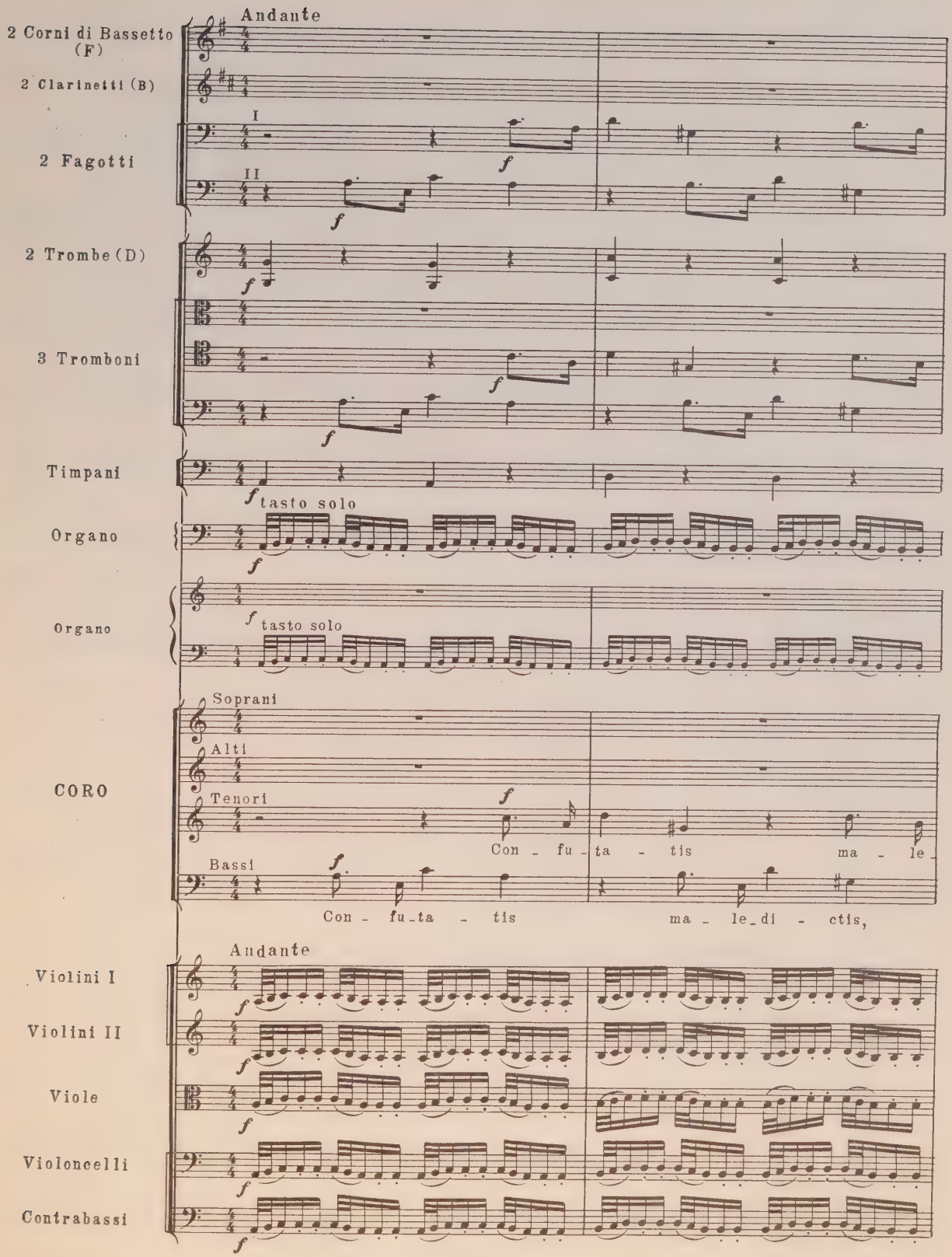
_te dex - tra, sta - tu_ens in par - te dex - tra.

Archi

Archi

tr

6. Confutatis



Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

-di - ctis, flam-mis a - cri-bus ad - di - ctis, flam-mis a - cri-bus ad-

flam-mis a - cri-bus ad - di - ctis, ma - le - di - ctis, flam-mis a - cri-bus ad-

Archi

39

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

sotto voce

Vo - ca, vo - ca me, vo - ca me cum be - ne -

sotto voce

- di - ctis.

- di - ctis.

39

Archi

40

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

-di - ctis!

Con - fu-ta - tis ma - le-di - ctis,

Con - fu-ta - tis ma - le - di - ctis, flam-mis

40

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis, con - fu - ta - tis, ma - le -

a - cri - bus ad - di - ctis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, ma - le -

Archi

41

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

sotto voce

Vo - ca,

sotto voce

Vo - ca,

-di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis.

-di - ctis, flam - mis a - cri - bus ad - di - ctis.

Archi

CORO

S. vo - ca me, cum be - ne - di - ctis, cum be - ne - di - ctis, vo - ca me,

A. vo - ca me, vo - ca me cum be - ne - di - ctis, vo - ca

V-ni I

V-ni II

CORO

S. vo - ca me, vo - ca me cum be - ne - di -

A. me, vo - ca me cum be - ne - di -

V-ni I

V-ni II

42

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

-ctis. O - ro sup - plex et ac -

-ctis. O - ro sup - plex et ac -

O - ro sup - plex et ac -

O - ro sup - plex et ac -

Archi

43

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

-cli - nis, cor con -

-cli - nis, cor con -

-cli - nis, cor con -

-cli - nis, cor con -

43

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

-tri - tum qua - si ci - nis.

-tri - tum qua - si ci - nis.

-tri - tum qua - si ci - nis.

-tri - tum qua - si ci - nis.

Archi

44

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

Ge - re cu - ram, ge - re

Ge - re cu - ram, ge - re

Ge - re cu - ram, ge - re

Ge - re cu - ram, cu - ram

44

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

cu - ram me - i fi - nis!

cu - ram me - i fi - nis!

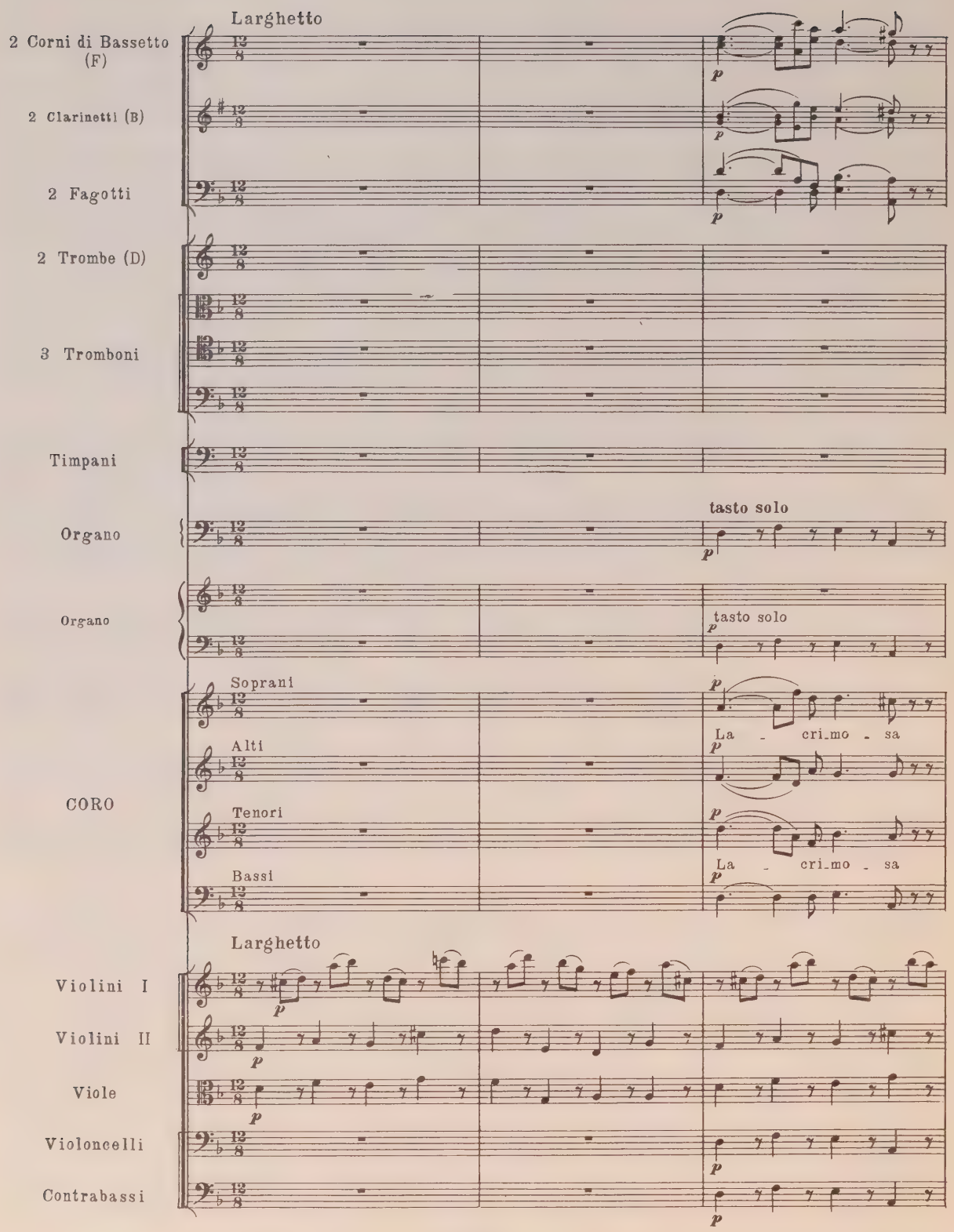
cu - ram me - i fi - nis!

me - i fi - nis!

Archi

attacca

7. Lacrimosa


Larghetto
2 Corni di Bassetto (F)
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
2 Trombe (D)
3 Tromboni
Timpani
Organo
tasto solo
Organo
tasto solo
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
CORO
La - crimo - sa
La - crimo - sa
Larghetto
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus

di - es il - la, qua re - sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus

Archi

cresc.

45

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

sotto voce

ho - mo re - us. La - cri-mo - sa di - es il - la, qua re-sur-get

sotto voce

sotto voce

ho - mo re - us. La - cri-mo - sa di - es il - la, qua re-sur-get

sotto voce

La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re - sur - get

45

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

ex fa-vil - la ju - di-can - dus ho - mo re - us.

ex fa-vil - la ju - di-can - dus ho - mo re - us.

ex fa-vil - la ju - di-can - dus ho - mo re - us.

ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo re - us.

Archi

46

Cor di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

Hu - ic er - go par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi.

Hu - ic er - go par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi.

Hu - ic er - go par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi.

Hu - ic er - go par - ce De - us, pi - e Je - su, Je - su Do - mi.

46

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

-ne!

-ne!

-ne!

-ne!

Do - na e - is

Do - na e - is

Do - na e - is

Do - na e - is

Archi

47

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

re - qui-em! Do - na e - is, do - na e - is re -

re - qui-em! Do - na e - is, do - na e - is

re - qui-em! Do - na e - is, do - na e - is re -

re - qui-em! Do - na e - is, do - na e - is re -

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

Org.

CORO

- qui - em! A - men.

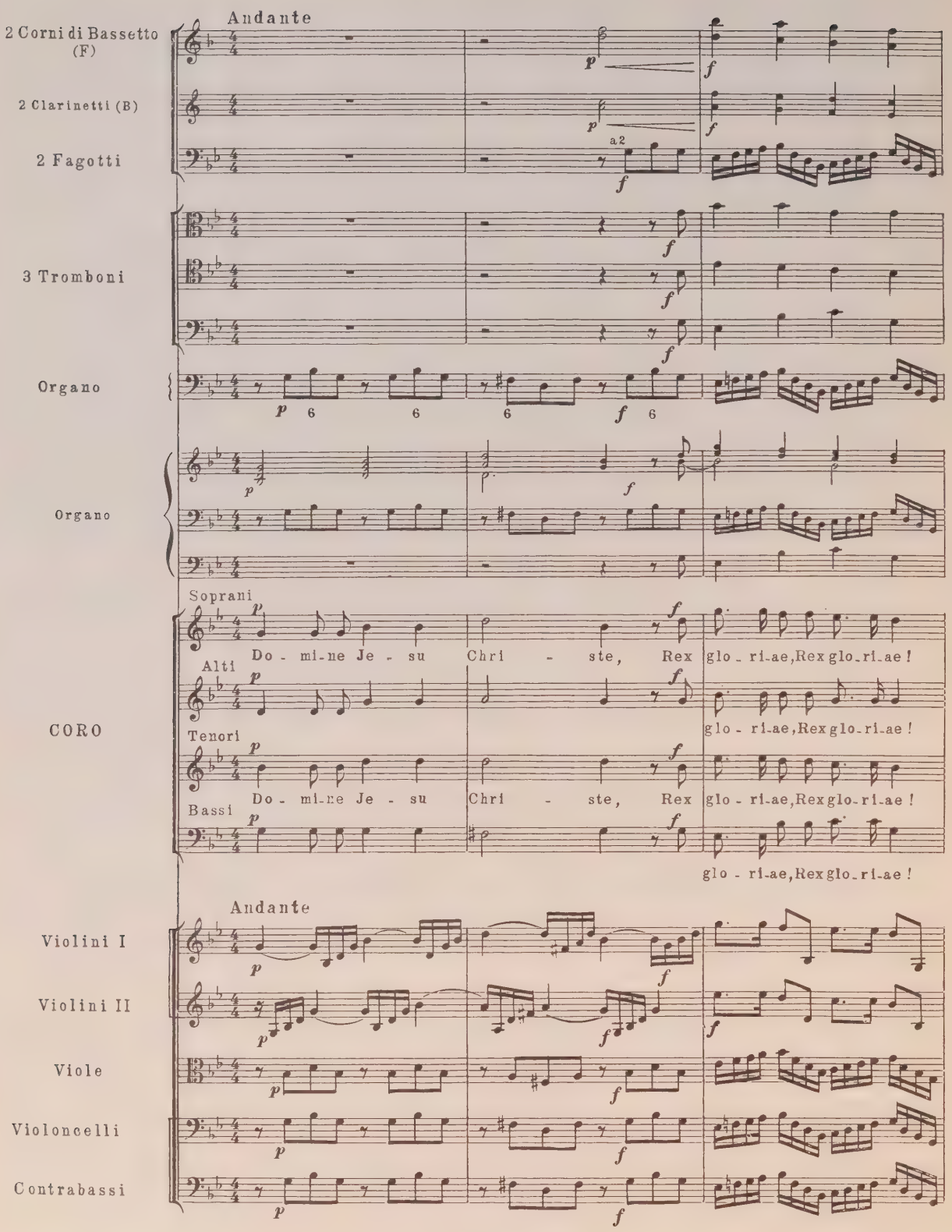
re - qui - em! A - men.

- qui - em! A - men.

- qui - em! A - men.

Archi

8. Domine Jesu



Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

Li - be-ra a-ni-mas o - mni-um fi - de-li-um de - fun-cto -

Li - be-ra a-ni-mas o-mni - um fi-de - li - um de-fun-cto -

Li - be-ra a-ni-mas o - mni-um fi - de-li-um de-fun-cto -

Li - be-ra a-ni-mas o-mni - um fi-de - li - um de-fun-cto -

Archi

48

Org.

Org.

CORO

-rum de poe-nis in-fer - ni, de poe - nis in-

-rum de poe - nis in - fer - ni, de

-rum de poe - nis in - fer - ni, de

-rum de poe - nis in - fer - ni,

Archi

Org.

Org.

CORO

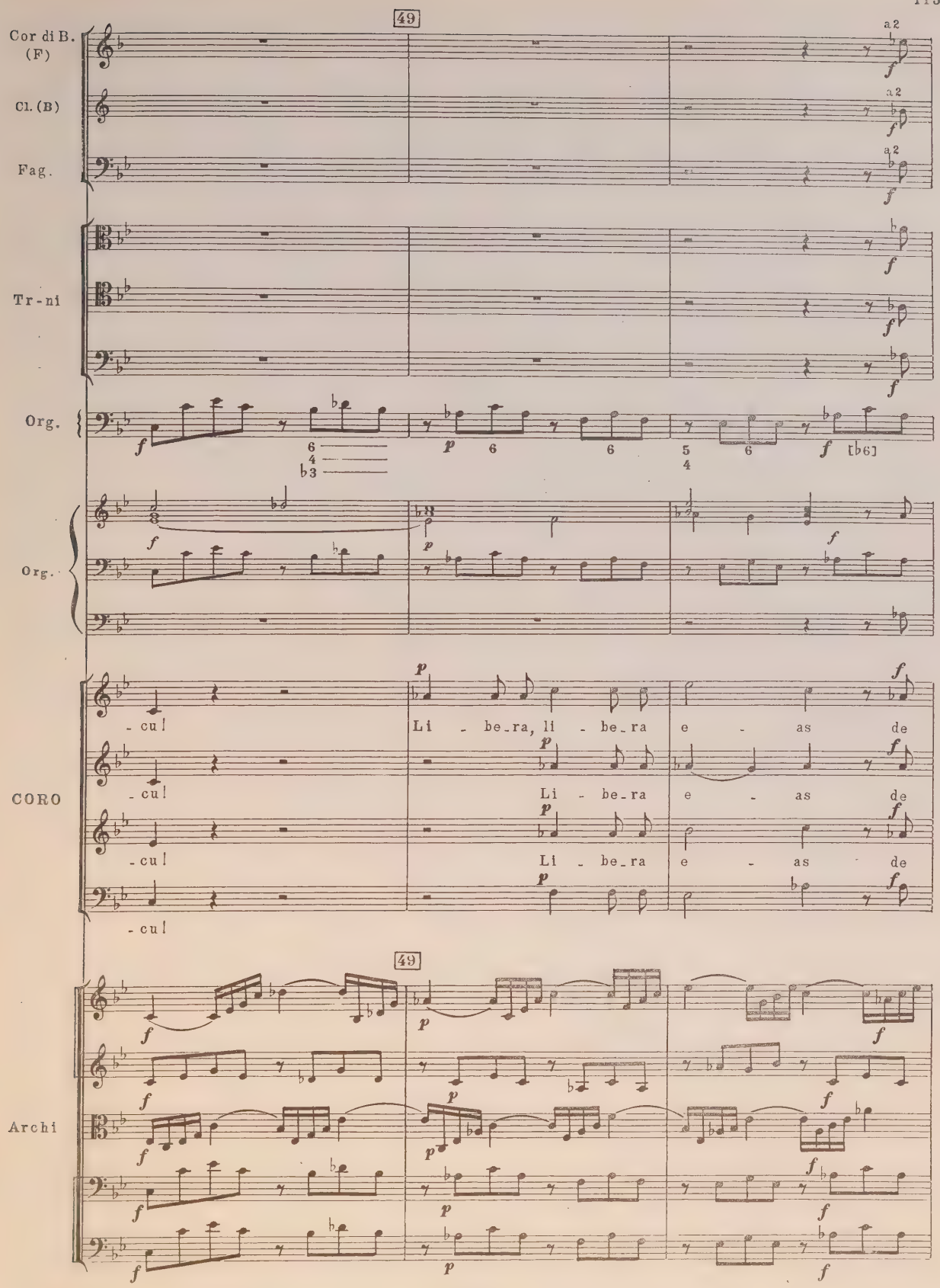
-fer - ni et de pro- fun - do la -

poe - nis in - fer - ni et de pro- fun - do la -

poe - nis in - fer - ni et de pro- fun - do la - .

de poe - nis in - fer - ni et de pro- fun - do la -

Archi


49
Cor di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
a2
Tr-ni
Org.
Org.
CORO
-cu!
Li - be-ra, li - be-ra e - as de
Li - be-ra e - as de
Li - be-ra e - as de
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

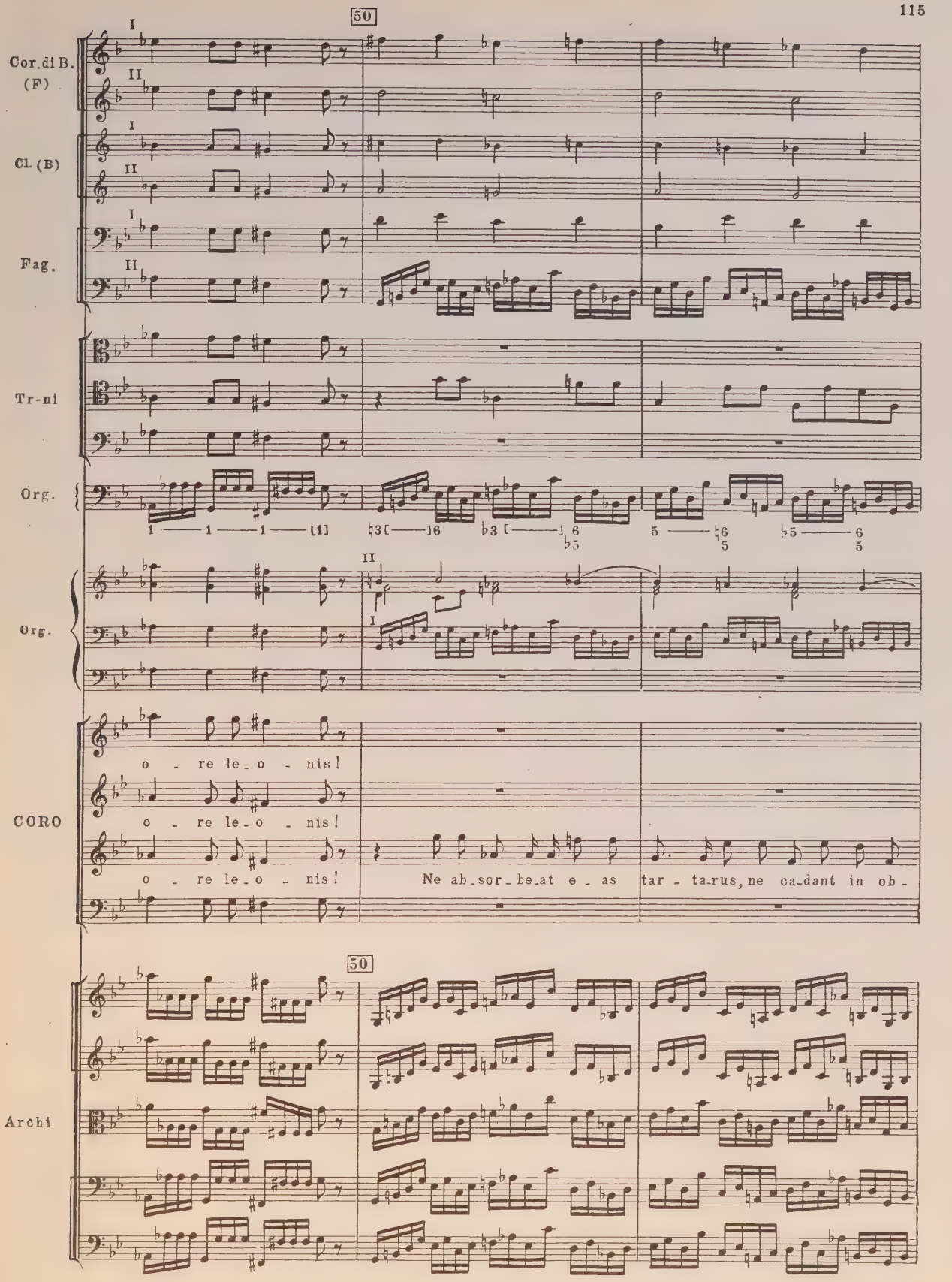
CORO

o - re le - o - nis, li - be - ra, li - be - ra e - as de

o - re le - o - nis, li - be - ra e - as de

o - re le - o - nis, li - be - ra e - as de

Archi


50
Cor. di B. (F)
I
II
Cl. (B)
I
II
Fag.
I
II
Tr-ni
Org.
1 — 1 — 1 — [1]
♮3 [—] 6
♭3 [—] 6 ♭5
5 — ♮6 5
♭5 — 6 5
Org.
II
I
CORO
o - re le - o - nis!
o - re le - o - nis!
o - re le - o - nis!
Ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus, ne ca - dant in ob -
50
Archi

11998

Cor. d. B. (F)

Cl. (B)

Fag.

[f]

Tr-ni

Org.

3 6 6 ♭3 6 5 6 6 3 7 9 6 6
5 5 5 5 5 4
[♮3] 3 3

Org.

Ne ab_sor_be at e_as

CORO

Ne ab_sor_be_at e_as tar_ta_rus, ne ca_dant in ob_scu_rum, ne ca_dant,

_scu_rum, ne ca_dant, ne ca_dant in ob_scu_rum, ne ca_dant, ne

Archi

51

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

[f]

Org.

CORO

tar - ta-rus, ne ca-dant in ob - scu-rum, ne ca-dant, ne ca-dant in ob - scu -

ne ca-dant in ob - scu - rum, ne ca-dant, ne ca-dant, ne ca - dant in ob -

ca-dant, ne ca-dant in ob - scu-rum, ne ca-dant, ne ca-dant, ne ca - dant in ob -

Ne ab - sor-be-at e - as tar - ta-rus, ne ca-dant in ob -

51

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

_rum, ne ca_dant, ne ca_dant in ob _ scu _

_scu_rum, ne ca_dant, ne ca_dant in ob _ scu _

_scu_rum, ne ca_dant, ne ca_dant in ob _ scu _

_scu_rum, ne ca_dant in ob _ scu _

Archi

Org.

Org.

solo

_rum. Sed si _ gni_fer san_ctus Mi _ cha_el re _ praesentete _

solo

CORO

_rum.

_rum.

_rum.

Sed si _ gni_fer san_ctus

Archi

Org.

Org.

_ as in lu _ cem san _ ctam,

CORO

Mi _ cha_el re _ praesentete _ as in lu _ cem

solo

Sed si _ gni_fer san_ctus Mi _ cha_el re _ praesentete _

solo

Sed si _ gni_fer san_ctus

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

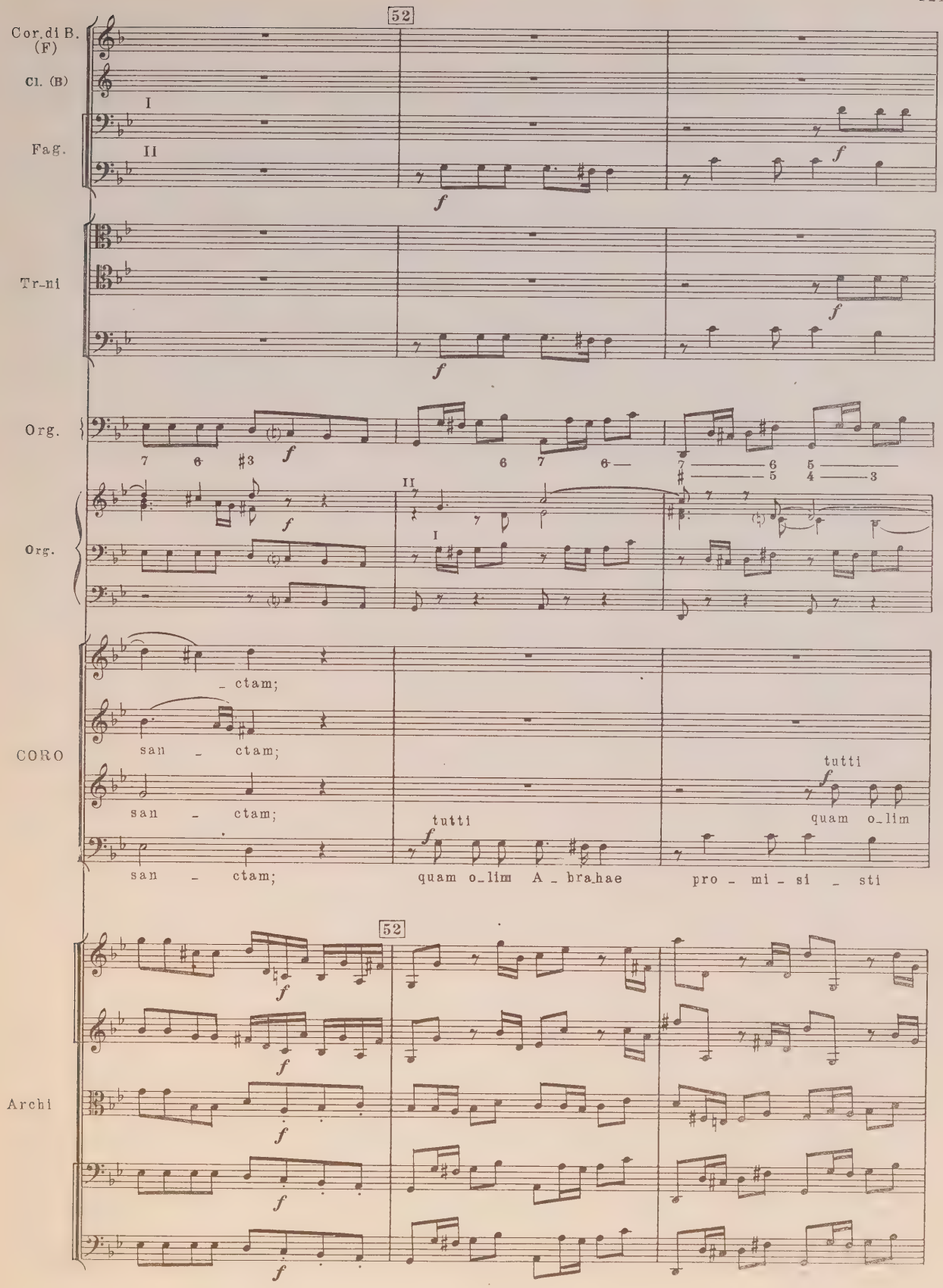
re - prae - sen - tet, re - prae - sen - tet, e - as in lu - cem san -

san - ctam, re - prae - sen - tet, re - prae - sen - tet e - as in lu - cem

- as, re - prae - sen - tet e - as in lu - cem

Mi - cha - el re - prae - sen - tet e - as, re - prae - sen - tet e - as in lu - cem

Archi


52
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
I
II
Tr-ni
Org.
Org.
CORO
_ ctam;
san _ ctam;
san _ ctam;
san _ ctam;
tutti
quam o_lim A _ bra_hae
tutti
quam o_lim
pro _ mi _ si _ sti
52
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

tutti

A_bra_hae pro_mi_si_sti, quam o_lim A_bra_hae et se_mi_ni et se_mi_ni e_jus, quam o_lim A_bra_hae quam o_lim A_bra_hae pro_mi_si_sti,

Archi

53

Cor. di B. (F) I II

Cl. (B) I II

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

tutti

CORO

quam o_lim A_bra_hae pro_mi_si_sti, quam o_lim pro_mi_si_sti et se_mi_ni e_jus, quam o_lim A_bra_hae e_jus pro_mi_si_sti, pro_mi_si_sti, pro_mi_si_sti,

53

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

A_bra_hae pro_mi_si_sti,

pro_mi_si_sti, et se_mi_ni e_jus, quam o_lim

quam o_lim A_bra_hae pro_mi_si_sti

et se_mi_ni

Archi

[*f*]

54

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

a2

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

pro_mi_si_sti

et se_mi_ni

A_bra_hae

et se_mi_ni e_jus

pro_mi_si_sti

quam o_lim

A_bra_hae pro_mi_si_sti, quam o_lim

e_jus

et se_mi_ni e_jus

54

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

5 — 6 7 — 6 7 — 6 — 7 — 6 — ♯5 — 6 5 7 — 6
4 — ♯3

Org.

(b)

(b)

CORO

e _ jus quam o_lim A _ bra_hae pro _ mi _ si_sti, pro_mi _ si _

quam o_lim A _ bra_hae pro _ mi _ si_sti, pro_mi _ si _

A _ bra_hae quam o_lim A _ bra_hae pro _ mi _ si_sti, pro_mi_si _

quam o_lim A _ bra_hae pro _ mi _ si _ sti, pro _ mi _ si _

Archi

55

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

_sti, quam o_lim A_ bra_hae pro_ mi_ si_ sti quam o_lim A_ bra_hae

_sti, quam o_lim A_ bra_hae pro_ mi_ si_ sti, quam o_lim

_sti, quam o_lim A_ bra_hae pro_ mi_ si_ sti, quam o_lim

_sti, quam o_lim A_ bra_hae pro_ mi_ si_ sti, quam o_lim

55

Archi

56

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

pro_mi_si_sti et se_mi_ni e_jus, et se_

A_bra_hae pro_mi_si_sti et se_mi_ni e_jus, et

A_bra_hae pro_mi_si_sti et se_mi_ni e_jus,

A_bra_hae pro_mi_si_sti et se_mi_ni e_jus, et

56

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

_mi_ni e _ jus, et se_ mi_ni e_

se _ _ mi_ni, se_ mi_ni e_

p

et se _ _ mi_ni, se_ mi_ni e_

se _ _ mi_ni, se_ mi_ni e_

Archi

57

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a 2

Tr-ni

Org.

6 6 — 5 7 — 6 6 — 7 — 6 6 —

Org.

CORO

-jus, quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-sti, quam o-lim

-jus, quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-sti, quam o-lim

-jus, quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-sti, quam o-lim

-jus, quam o-lim A-bra-hae pro-mi-si-sti, quam o-lim A-bra-hae pro-mi-

57

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

A_bra_hae pro_mi_si_sti et se_mi_ni e_jus.

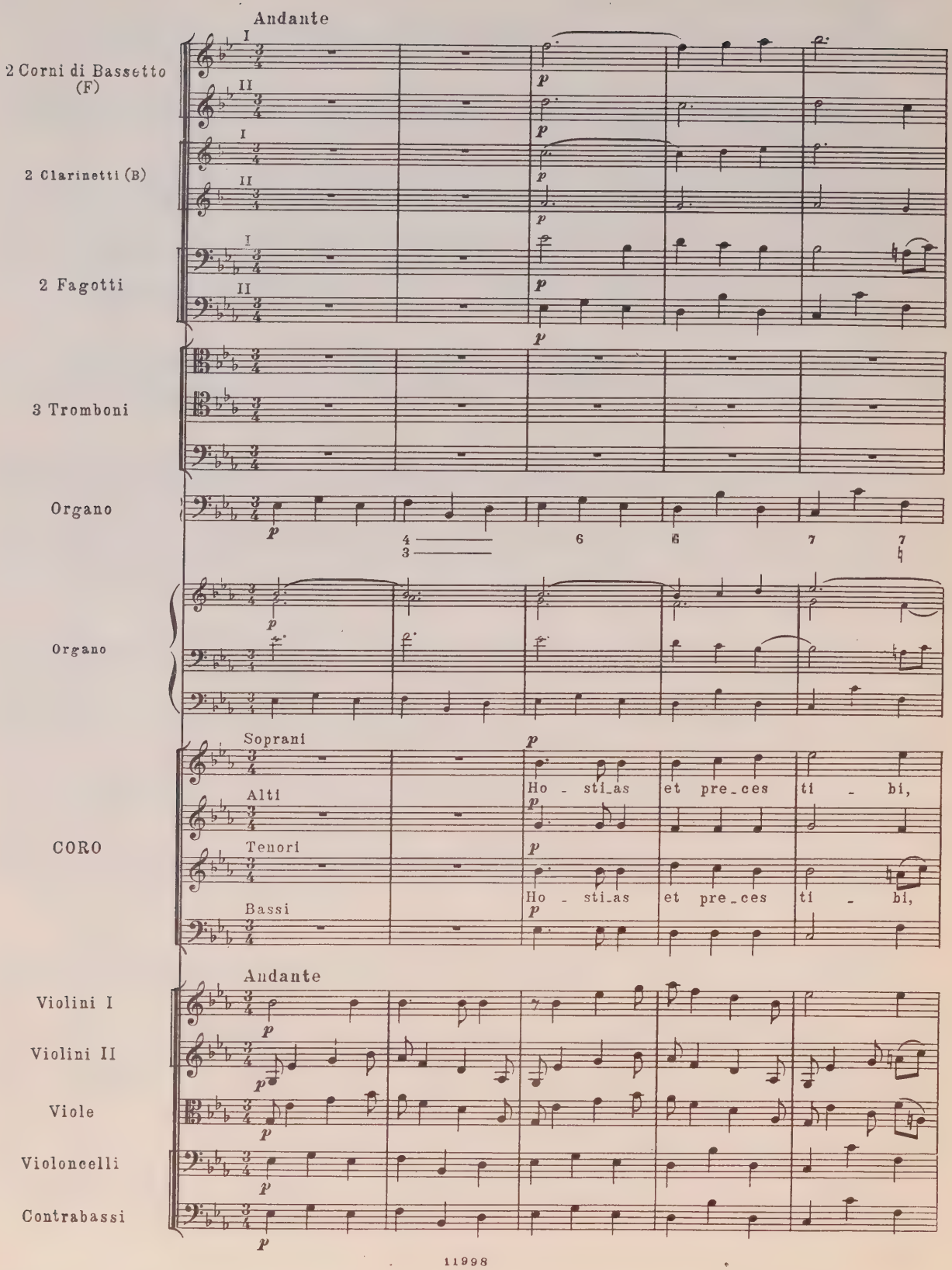
A_bra_hae pro_mi_si_sti et se_mi_ni, se_mi_ni e_jus.

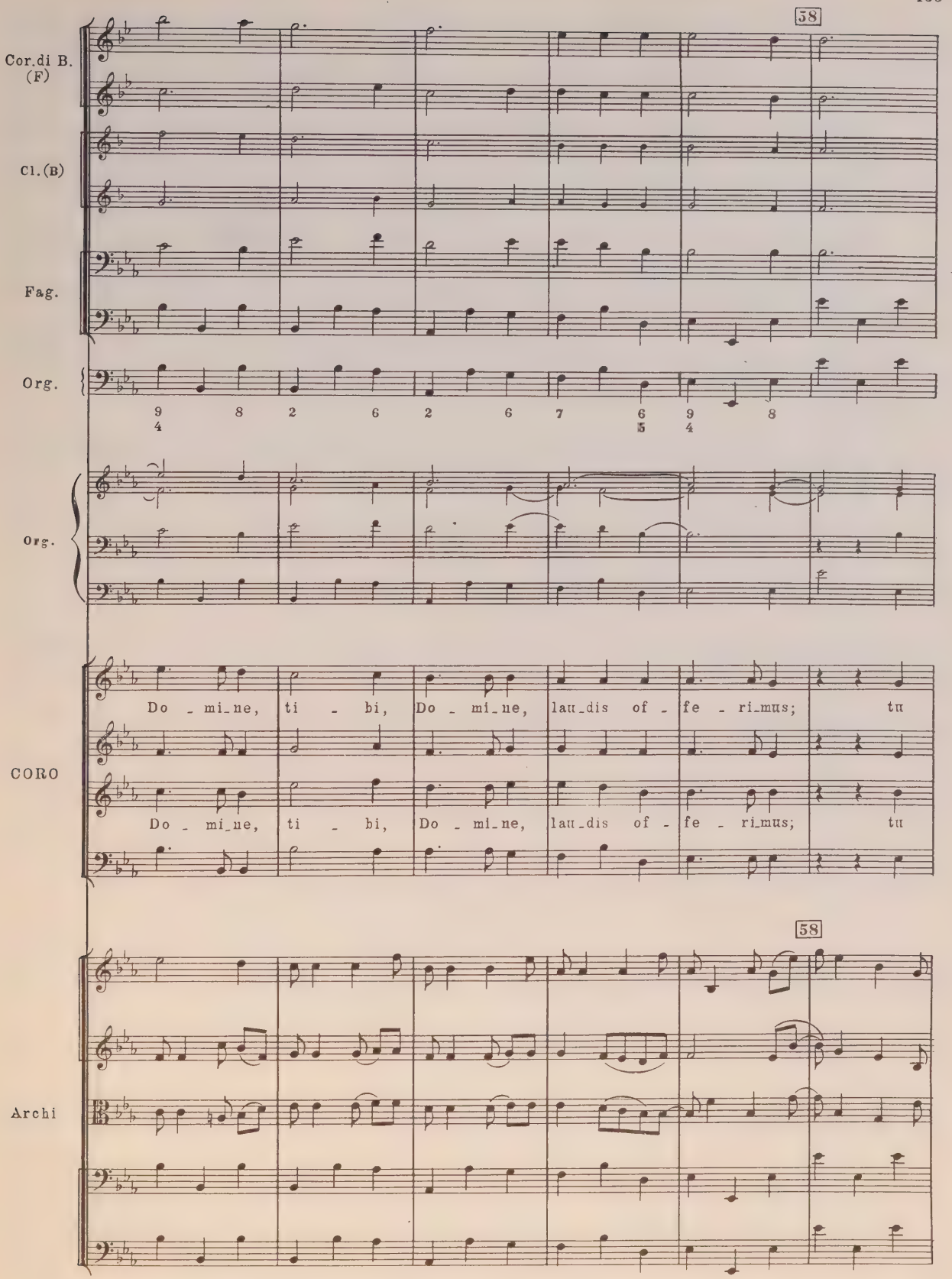
A_bra_hae pro_mi_si_sti et se_mi_ni, se_mi_ni e_jus.

_si_sti, pro_mi_si_sti et se_mi_ni, se_mi_ni e_jus.

Archi

9. Hostias


Andante
2 Corni di Bassetto (F)
I
II
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
3 Tromboni
Organo
Organo
CORO
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
Ho - sti_as et pre_ces ti - bi,
Ho - sti_as et pre_ces ti - bi,
Andante
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi


58
Cor.di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Org.
9 8 2 6 2 6 7 6 9 8
4 5 4
Org.
CORO
Do - mi_ne, ti - bi, Do - mi_ne, lau_dis of - fe - ri_mus; tu
Do - mi_ne, ti - bi, Do - mi_ne, lau_dis of - fe - ri_mus; tu
58
Archi

59

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

su - sci_pe pro a_ni - ma - bus il - lis, qua_rum ho - di_e me_

qua_rum ho - di_e,

su - sci_pe pro a_ni - ma - bus il - lis, qua_rum ho - di_e,

59

Archi

60

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

_mo - ri_am fa - ci_mus. Ho - sti_

ho - di_e me_mo - ri_am fa - ci_mus. Ho - sti_

ho - di_e me_mo - ri_am fa - ci_mus. Ho - sti_

ho - di_e me_mo - ri_am fa - ci_mus. Ho - sti_

60

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

-as et pro - ces ti - bi, Do - mi-

-as et pro - ces ti - bi, Do - mi-

Archi

cresc.

cresc.

cresc.

[cresc.]

[cresc.]

62

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

-ne, lau - dis of - fe - ri - mus; tu su - sci - pe

-ne, lau - dis of - fe - ri - mus; tu su - sci - pe

-ne, lau - dis of - fe - ri - mus; tu su - sci - pe

-ne, lau - dis of - fe - ri - mus; tu su - sci - pe

62

Archi

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

[cresc.]

[cresc.]

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, ho - di - e me -

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, me - mo - ri - am

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, me - mo - ri - am

pro a - ni - ma - bus il - lis, qua - rum ho - di - e, ho - di - e me -

Archi

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Archi

63

p

_mo _ ri_am fa _ ci_mus; fac e _ as, Do _ mi_ne,de

fa _ ci_mus; fac e _ as, Do _ mi_ne,de

fa _ ci_mus; fac e _ as, Do _ mi_ne,de

_mo _ ri_amfa _ ci_mus; fac e _ as, Do _ mi_ne,de

63

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

#6 6/4 7 6 5 ♭ 6/4 7 #

Org.

CORO

mor - te trans - i - re ad vi - tam;

mor - te trans - i - re ad vi - tam;

mor - te trans - i - re ad vi - tam;

mor - te trans - i - re ad vi - tam;

Archi

Andante con moto

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

quam o_lim A_bra_hae pro_mi_si_sti et se_mi_ni e_jus,

quam o_lim A_bra_hae pro_mi_

Andante con moto

Archi

Cor. di B. (F) I II

Cl. (B) I II

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

quam o_lim A _ bra_hae pro _ mi _ si _ sti

_si _ sti, quam o_lim A _ bra_hae et se_mi_ni e _ jus, pro _ mi -

quam o_lim A _ bra_hae pro _ mi _ si _ sti, pro _ mi _ si_sti,

Archi

64

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

I

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim A - bra_hae pro - mi -

et se_mi_ni e - jus, quam o_lim A - bra_hae pro - mi - si - sti

-si - sti, pro - mi - si_sti,

64

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

-si - sti, pro - mi - si - sti

et se_mi_ni e - jus, quam o_lim A - bra_hae

quam o_lim A - bra_hae pro - mi_si - sti, quam o_lim

et se_mi_ni e - jus,

Archi

[f]

65

Cor. di B. (F)

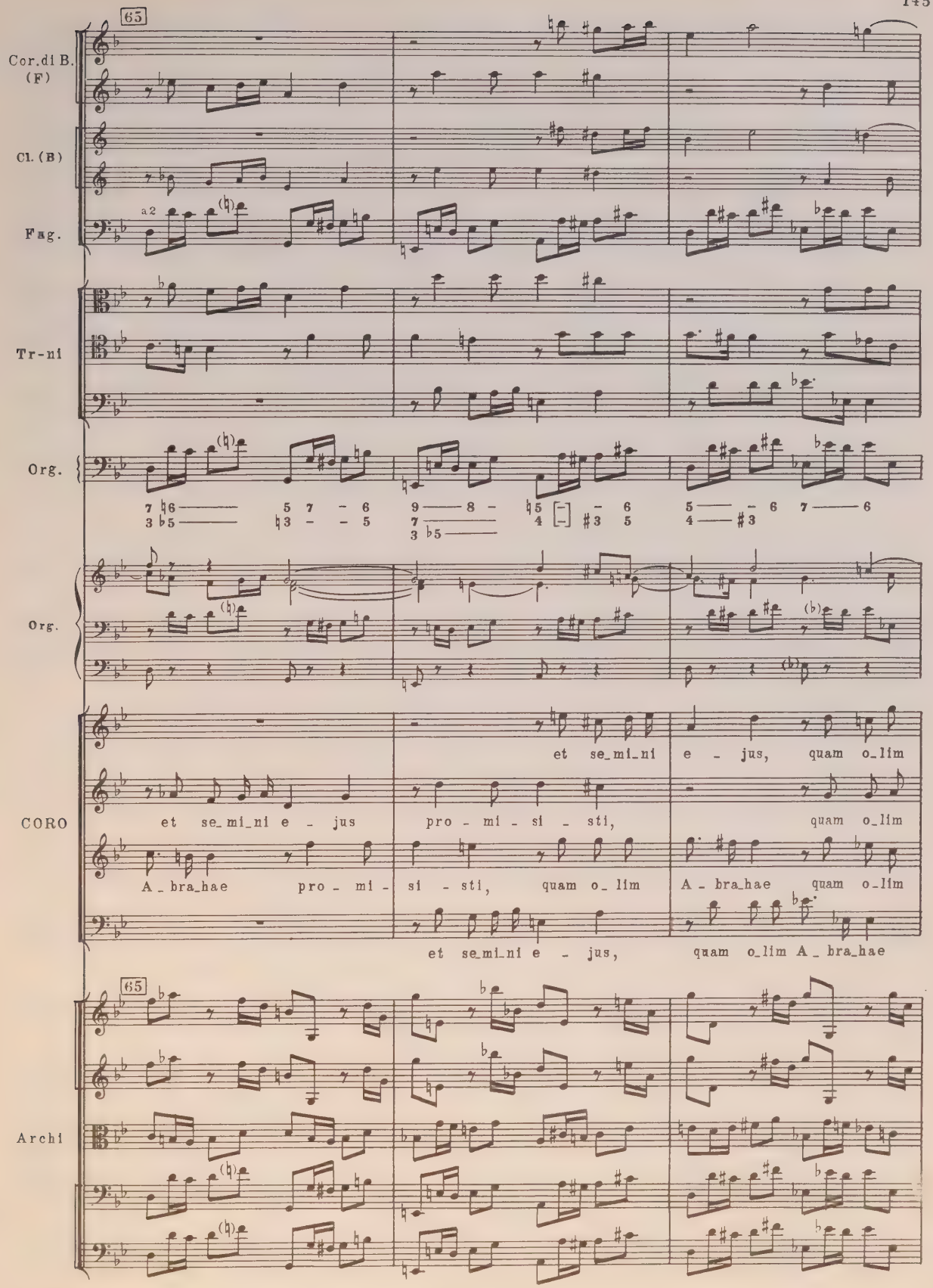
Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.



7 ♮6 — 5 7 - 6 9 — 8 - ♮5 [-] - 6 5 — - 6 7 — 6
3 ♭5 — ♮3 - - 5 7 — 4 [-] ♯3 5 4 — ♯3
3 ♭5 —

Org.

CORO

et se_mi_ni e - jus, quam o_lim

et se_mi_ni e - jus pro - mi - si - sti, quam o_lim

A_bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim A_bra_hae quam o_lim

et se_mi_ni e - jus, quam o_lim A_bra_hae

65

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

66

Tr-ni

Org.

7 6 7 6 #5 6 5 7 6 #3 9 6 4

Org.

CORO

A - bra_hae pro - mi - si_sti, pro_mi - si - sti, quam o_lim A - bra_hae

A - bra_hae pro - mi - si_sti, pro_mi - si - sti, quam o_lim

A - bra_hae pro - mi - si_sti, pro_mi - si - sti, quam o_lim

pro - mi - si - sti, pro - mi - si - sti, quam o_lim

Archi

66

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

pro - mi - si - sti, quam o_lim A - bra_hae pro - mi - si - sti

A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim A - bra_hae pro - mi -

A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim A - bra_hae pro - mi -

A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim A - bra_hae pro - mi -

Archi

67

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

a2

Fag.

Tr-ni

Org.

7 – #3 6 5 6 – 6
5 – 5 4 #3
♮3 –

Org.

CORO

et se - mi - ni e - jus, et se -
- si - sti et se - mi - ni e - jus, et
- si - sti et se - mi - ni e - jus,
- si - sti et se - mi - ni e - jus, et

67

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

♭3 6 5 7 6 5 ♯ 6 6 6 7
5 4 ♯3

Org.

CORO

_mi_ni e - jus, et se _mi_ni e -

se - mi_ni, se _mi_ni e -

p

et se - mi_ni, se _mi_ni e -

se - mi_ni, se _mi_ni e -

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

6 6 — 5 7 — 6 6 — 7 — 6 6 —

Org.

CORO

- jus, quam o_lim A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim

- jus, quam o_lim A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim

- jus, quam o_lim A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim

- jus, quam o_lim A - bra_hae pro - mi - si - sti, quam o_lim A_bra_hae pro_mi_

Archi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

A_bra_hae pro_mi_si - sti et se - mi_ni e - jus.

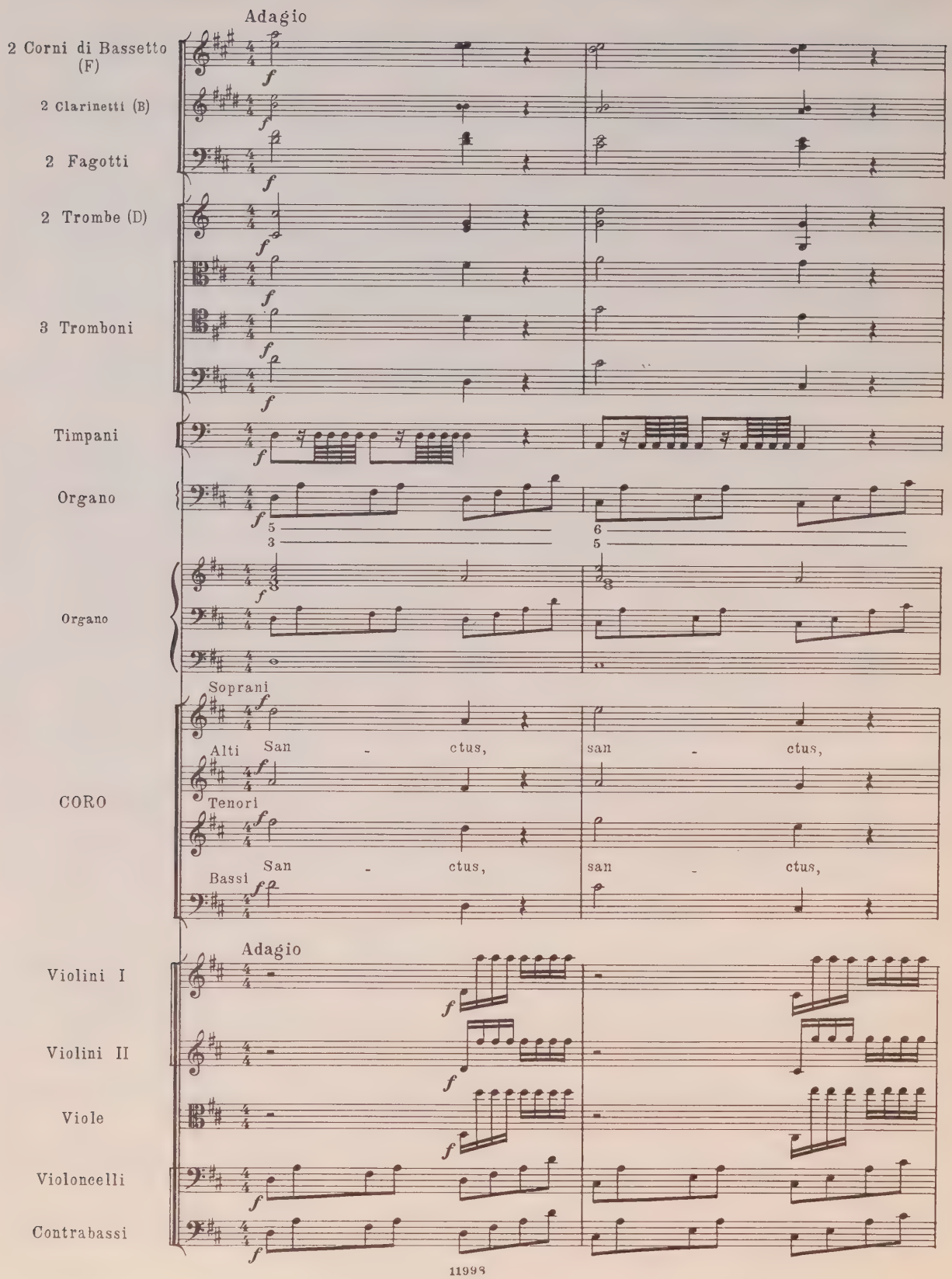
A_bra_hae pro_mi_si - sti et se_mi_ni, se_mi_ni e - jus.

A_bra_hae pro_mi_si - sti et se_mi_ni, se_mi_ni e - jus.

_si_sti, pro_mi_si - sti et se_mi_ni, se_mi_ni e - jus.

Archi

10. Sanctus


Adagio
2 Corni di Bassetto (F)
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
2 Trombe (D)
3 Tromboni
Timpani
Organo
Organo
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
CORO
San - ctus, san - ctus,
San - ctus, san - ctus,
Adagio
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

I

Fag.

II

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

4 2 — 6 — 6 — 6 — 6 6 9 8 5 — 5 4 3

Org.

8

CORO

san - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth!

san - ctus Do - mi-nus De - us Sa - ba-oth!

Archi

69

Cor. di B. (F)

a2

Cl. (B)

a2

Fag.

Tr-be (D)

ten.

sf

Tr-ni

Timp.

sf

Org.

tasto solo

6 — 5 6 6 7 #3
4 — #3 4
#2 — 3

Org.

tasto solo

CORO

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

Ple - ni sunt cae - li et ter -

69

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

ten.

Tr-ni

Timp.

Org.

6 6 — 7 5 7 6 5 7 6 5 —
♮5 [♮]5 — 5 4 4 3

Org.

CORO

- ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu -

- ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu -

- ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu -

- ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a tu -

Archi

Allegro

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

[f]

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

-a.

-a.

-a.

[f]

O - san-na in ex - cel -

-a. O - san-na in ex - cel - sis, o - san - na in ex -

Allegro

Archi

[f]

Fag.

Tr-be (D)

Timp.

Org.

5 6 6 7 5 6 4 5 7
4 4 5 2 #3

Org.

7

CORO

[f]

O - san - na in ex - cel -

- sis, o - san - na

- cel - sis, in ex - cel -

[f]

O - san - na

Archi

[f]

[f]

70

Fag.

Tr-be (D)

[f]

Timp.

[f]

Org.

7 6 3 9 8 6 6 6 6 7 6 6 5 6 5 6 6 6 6 6 6 – 7 6
♯3 ♯3 [4 –] 2 4 4 5

Org.

CORO

in ex - cel - sis, o - san -
-sis, o - san - na in ex - cel - sis,
in ex - cel - sis, o -
-sis, o - san - na in ex - cel -

70

Archi

Fag.

Tr-be (D)

[f]

Timp.

[f]

Org.

3 – 6 – 6 6 5 3 5 6 7 5 6 –
4 5 2 5 3

Org.

CORO

-na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel - sis!

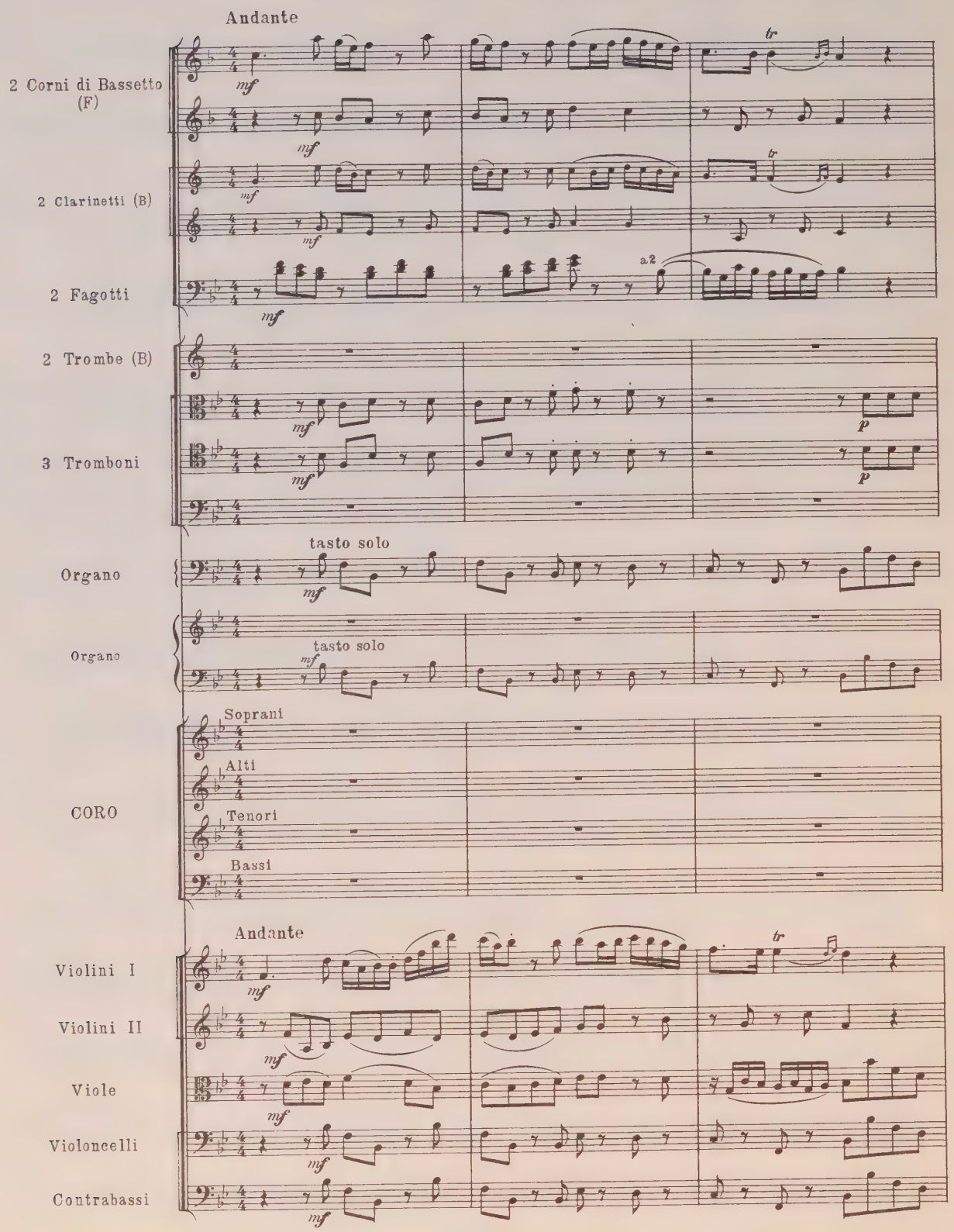
o - san - na in ex - cel - sis!

-san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis!

- sis, o - san - na in ex - cel - sis!

Archi

11. Benedictus



Fag.
p assai
a2
p

Tr-ni
I
II

Org.
p

Org.
p

CORO
S.
solo
Be - ne -
A. solo
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni,
tr

Archi
p
p
p
p
p
tr

Cor. di B. (F)
I
p

Cl. (B)
I
p

Org.

Org.

CORO
S. solo
- di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne Do - mi -
tr

Archi

71

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

-ni, solo be-ne-di-ctus qui ve-nit, be-ne-

be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni, be-ne-di-ctus qui

solo Be-ne-di-ctus qui ve-nit,

solo Be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-

71

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

I

II

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

-di-ctus, qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni. Be-ne-di-ctus

ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni. Be-ne-di-ctus

be-ne-di-ctus, qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni. Be-ne-

-ni, be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni. Be-ne-

Archi

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

Tr-be (B)

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

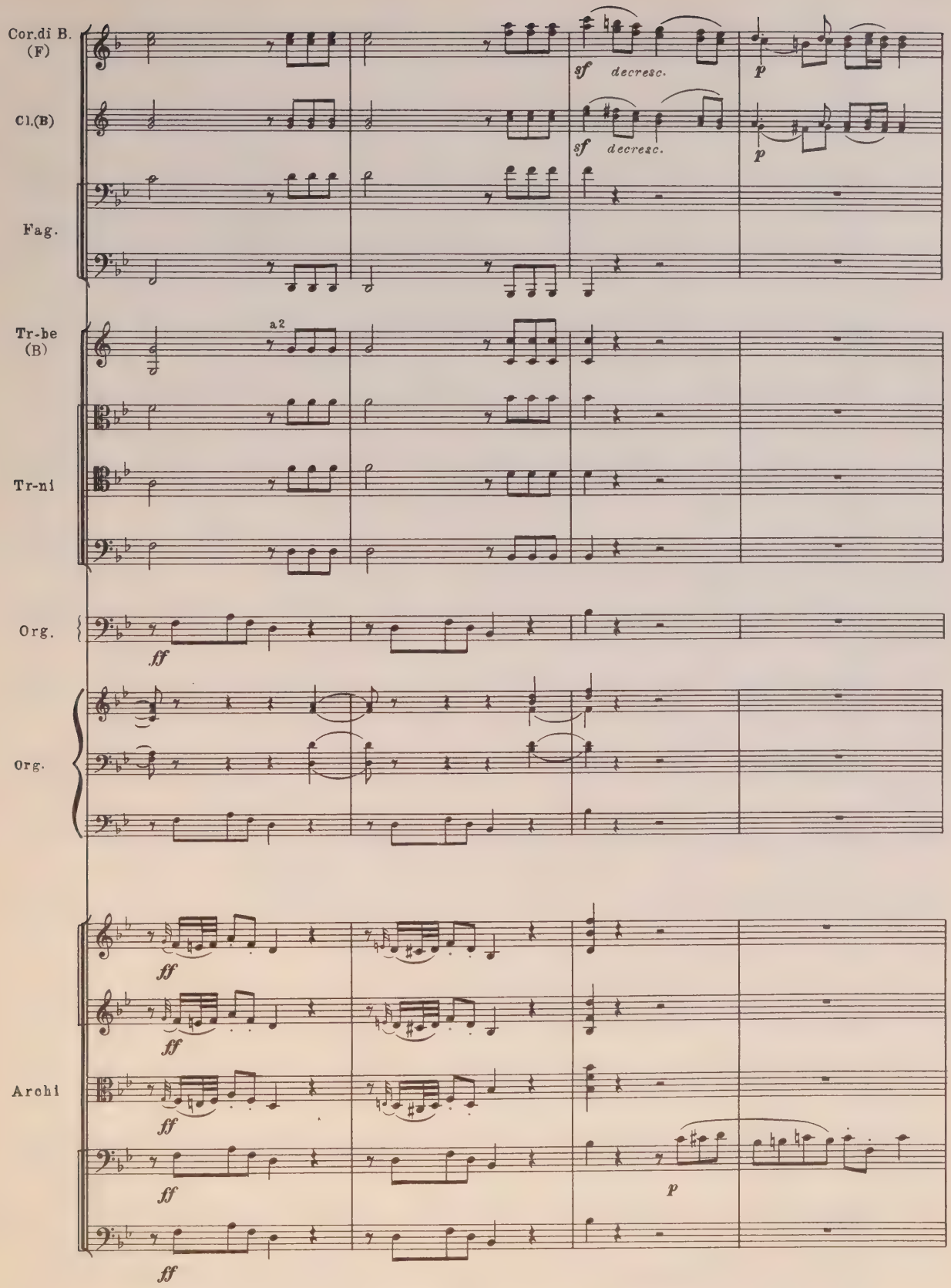
qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

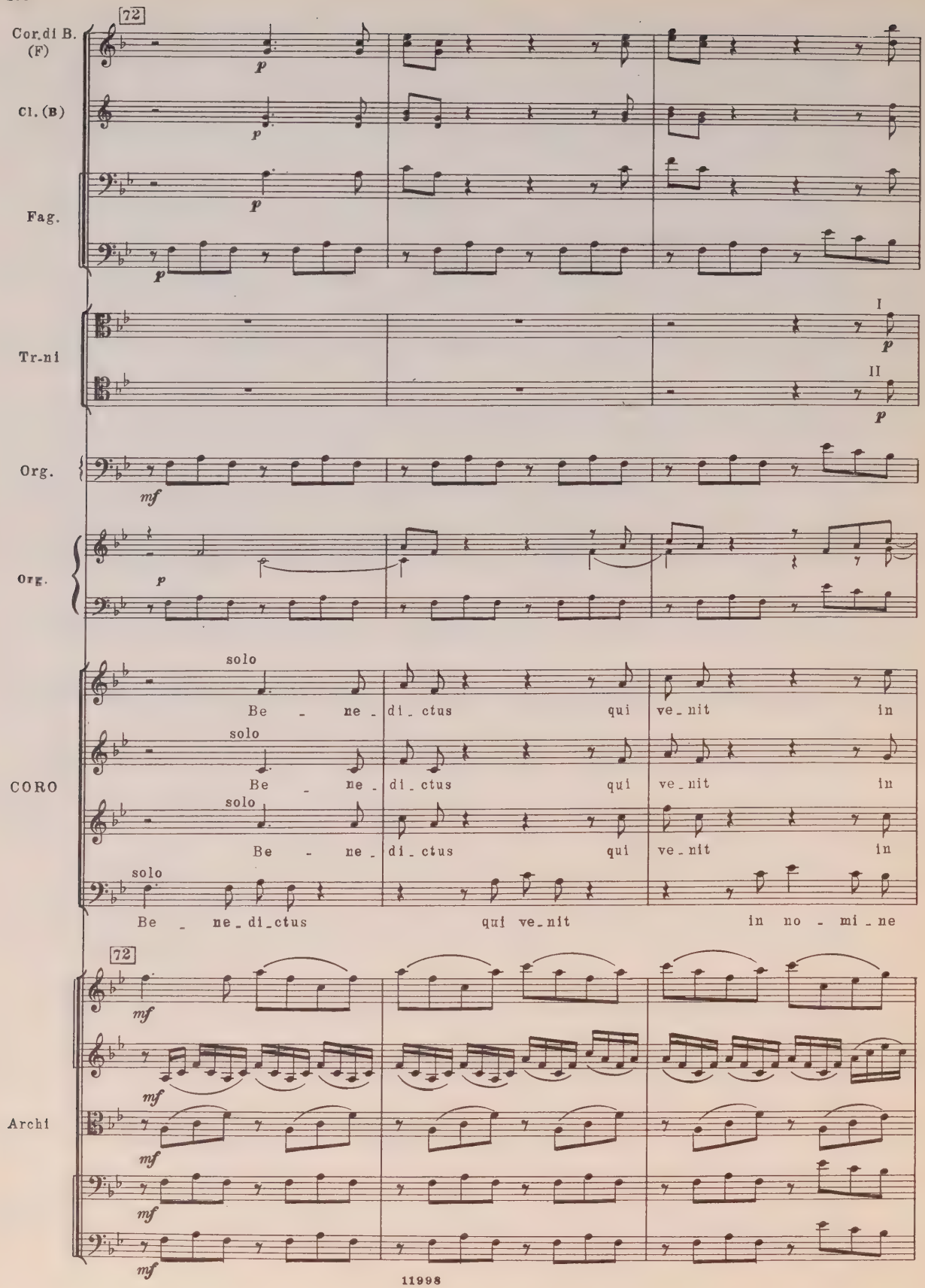
qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

- di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

- di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Archi


Cor.di B. (F)
sf decresc.
p
Cl.(B)
sf decresc.
p
Fag.
Tr-be (B)
a2
Tr-ni
Org.
ff
Org.
ff
ff
ff
Archi
ff
ff
p
ff


72
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-ni
I
II
Org.
Org.
solo
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in
CORO
Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

no - mi - ne Do - mi ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni.

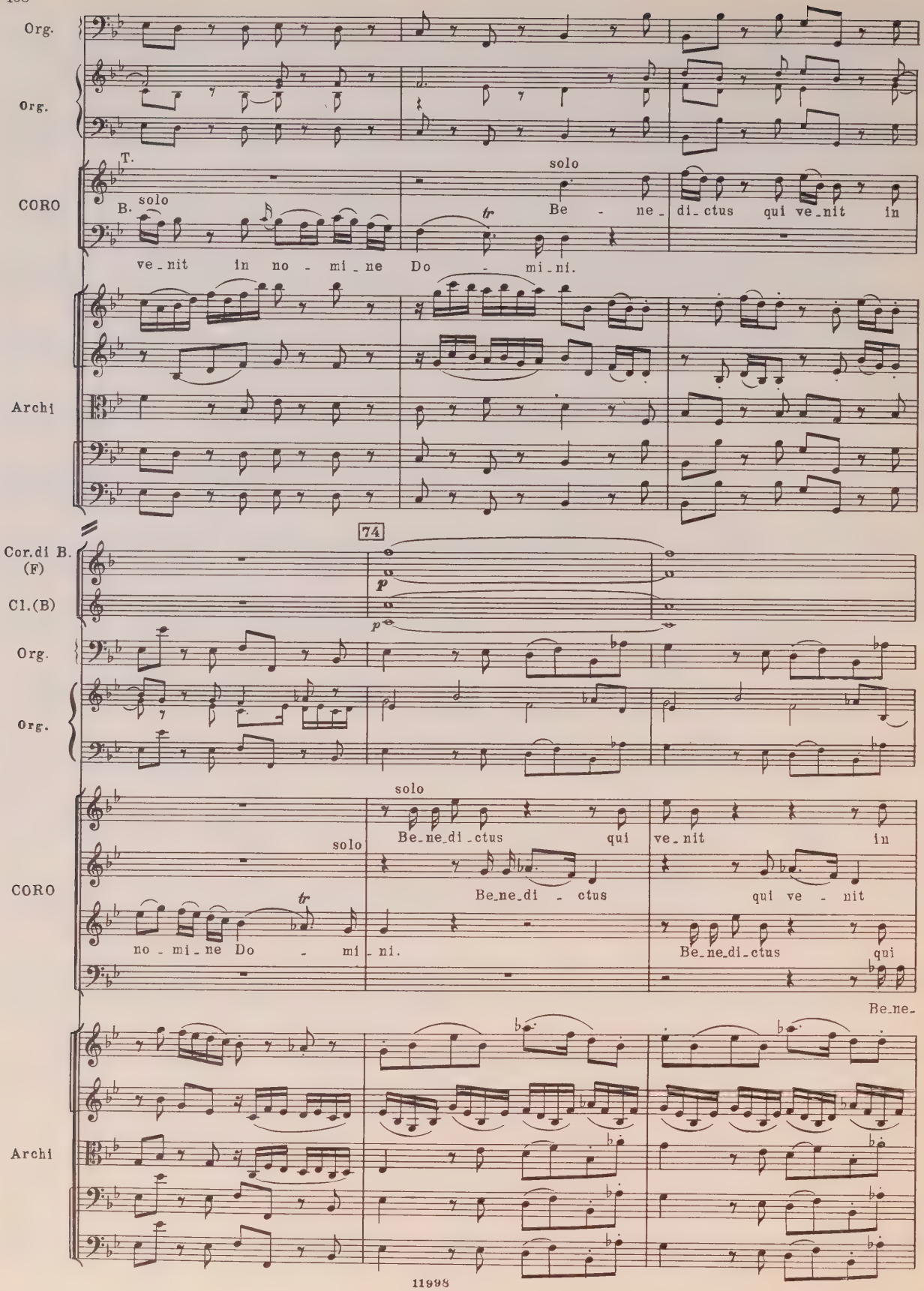
Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui

Archi

73

sf p sf

p


Org.
Org.
CORO
T.
B.
solo
ve_nit in no - mi_ne Do - mi_ni.
solo
Be - ne_di_ctus qui ve_nit in
Archi
74
Cor.di B. (F)
Cl.(B)
p
Org.
Org.
CORO
solo
Be_ne_di_ctus qui ve_nit in
solo
Be_ne_di - ctus qui ve - nit
no - mi_ne Do - mi_ni.
Be_ne_di_ctus qui
Be_ne_
Archi

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

p

cresc.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi -

- di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - - mi - ne Do - mi -

Archi

cresc.

75

Cor. di B. (F)

p assai

Cl. (B)

p assai

Fag.

p assai

a 2

Tr-ni

I

p assai

II

p assai

Org.

Org.

CORO

-ni, be-ne-di-ctus qui ve-nit, be-ne-di-ctus qui ve-nit in

-ni, be-ne-di-ctus qui ve-nit, in no-mi-ne Do-mi-ni, qui ve-nit in

-ni, be-ne-di-ctus qui ve-nit, in no-mi-ne Do-mi-ni, be-ne-di-ctus qui

-ni, be-ne-di-ctus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni, be-ne-di-ctus qui

75

fp

fp

Archi

fp *p*

fp *p*

fp *p*

76

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a 2

II

a 2

Org.

3 4 ♮4 5 7 8 6 6 7
1 2 ♯2 3 ♯2 3 4 5

Org.

CORO

no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui ve - nit in

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be - ne - di - ctus qui

76

Archi

Cor.di B. (F)

Cl.(B)

Fag.

a 2

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

no_mi_ne, in no - mi_ne Do - mi_ni, be_ne_di_ctus qui ve_nit, qui

no_mi_ne, in no - mi_ne Do - mi_ni, be_ne_di_ctus qui ve_nit, qui

no_mi_ne, in no - mi_ne Do - mi_ni, be_ne_di_ctus qui ve_nit, qui ve_nit

ve_nit in no - mi_ne Do - mi_ni, be_ne_di_ctus qui ve_nit, qui ve_nit

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (B)

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

ve - nit, qui ve - nit, in no mi-ne Do - mi - ni.

ve - nit, qui ve - nit, in no - mi - ne Do - mi - ni.

in no-mi-ne Do - mi-ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

in no-mi-ne Do - mi-ni, in no - mi - ne Do - mi - ni.

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

I

Fag.

II

a2

Tr-be (B)

Tr-ni

Org.

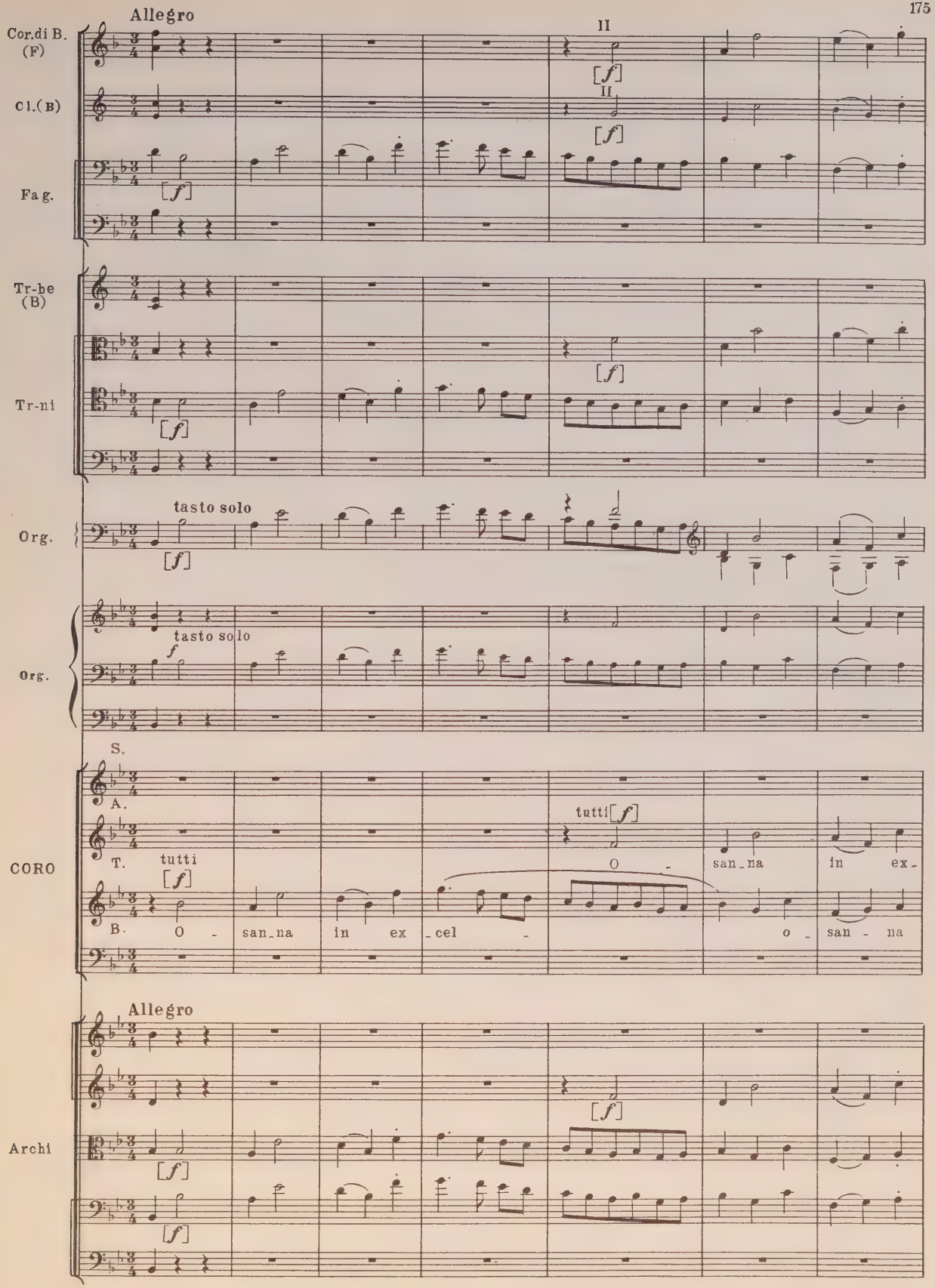
[meno *f*]

meno *f*

Org.

sf

Archi


Allegro
Cor.di B. (F)
Cl.(B)
Fag.
Tr-be (B)
Tr-ni
Org.
tasto solo
Org.
tasto solo
CORO
S.
A.
T.
B.
tutti
O - san_na in ex_cel - o - san - na
tutti
O - san_na in ex_
Allegro
Archi

Cor.di B. (F)

I

II

[f]

Cl.(B)

I

II

[f]

Fag.

[f]

Tr-be (B)

[f]

Tr-ni

[f]

Org.

3 7 6

9 8 6 6 6 6 7

Org.

CORO

tutti [f]

O - san - na in ex - cel -

- cel - sis, o - san - na in ex - cel -

in ex - cel - sis, in ex - cel -

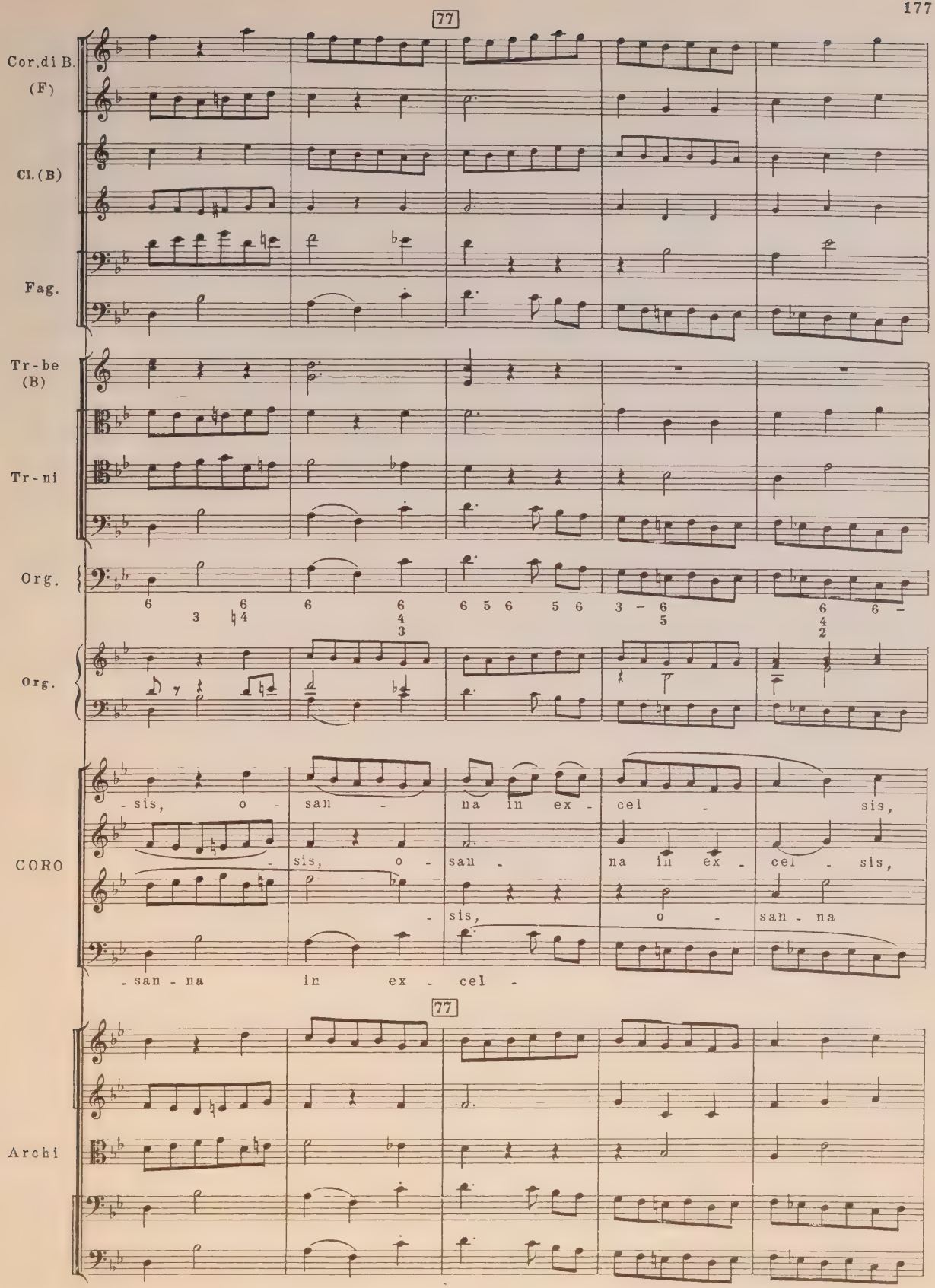
tutti [f]

O -

Archi

[f]

[f]


77
Cor.di B.
(F)
Cl.(B)
Fag.
Tr-be
(B)
Tr-ni
Org.
Org.
CORO
-sis, o - san - na in ex - cel - sis,
-sis, o - san - na in ex - cel - sis,
-sis, o - san - na
-san - na in ex - cel -
77
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (B)

Tr-ni

Org.

6 7
5

Org.

CORO

o - san - na in ex - cel - sis!

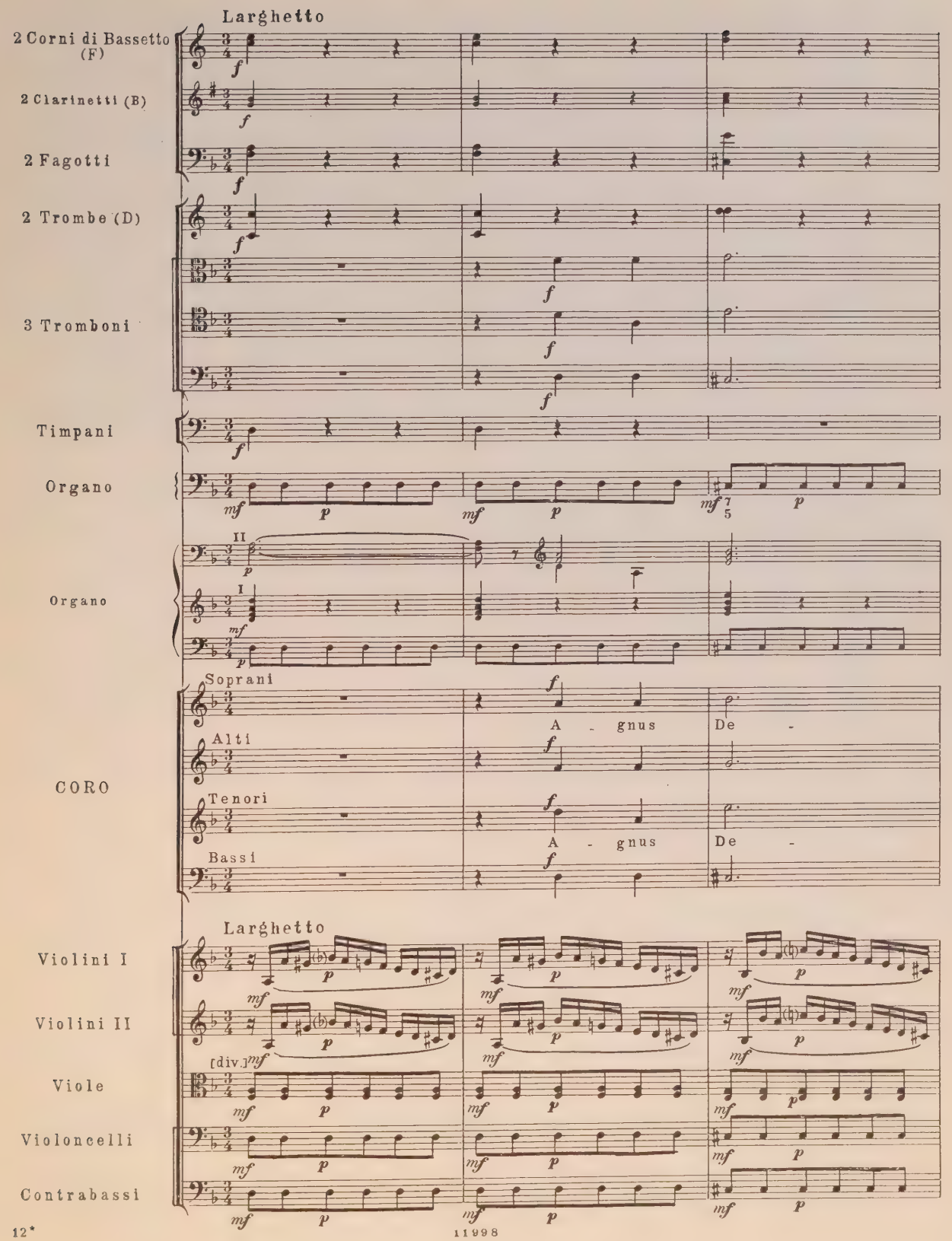
o - san - na in ex - cel - sis!

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis!

-sis, o - san - na in ex - cel - sis!

Archi

12. Agnus Dei


Larghetto
2 Corni di Bassetto (F)
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
2 Trombe (D)
3 Tromboni
Timpani
Organo
Organo
CORO
Soprani
Alti
Tenori
Bassi
A - gnus De -
A - gnus De -
Larghetto
Violini I
Violini II
[div.]
Viole
Violoncelli
Contrabassi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Tr-ni

Timp.

Org.

mf *p* *mf* 6/5 *p* *mf* 6 *p*

Org.

CORO

-i, qui tol - lis pec -

-i, qui tol - lis pec -

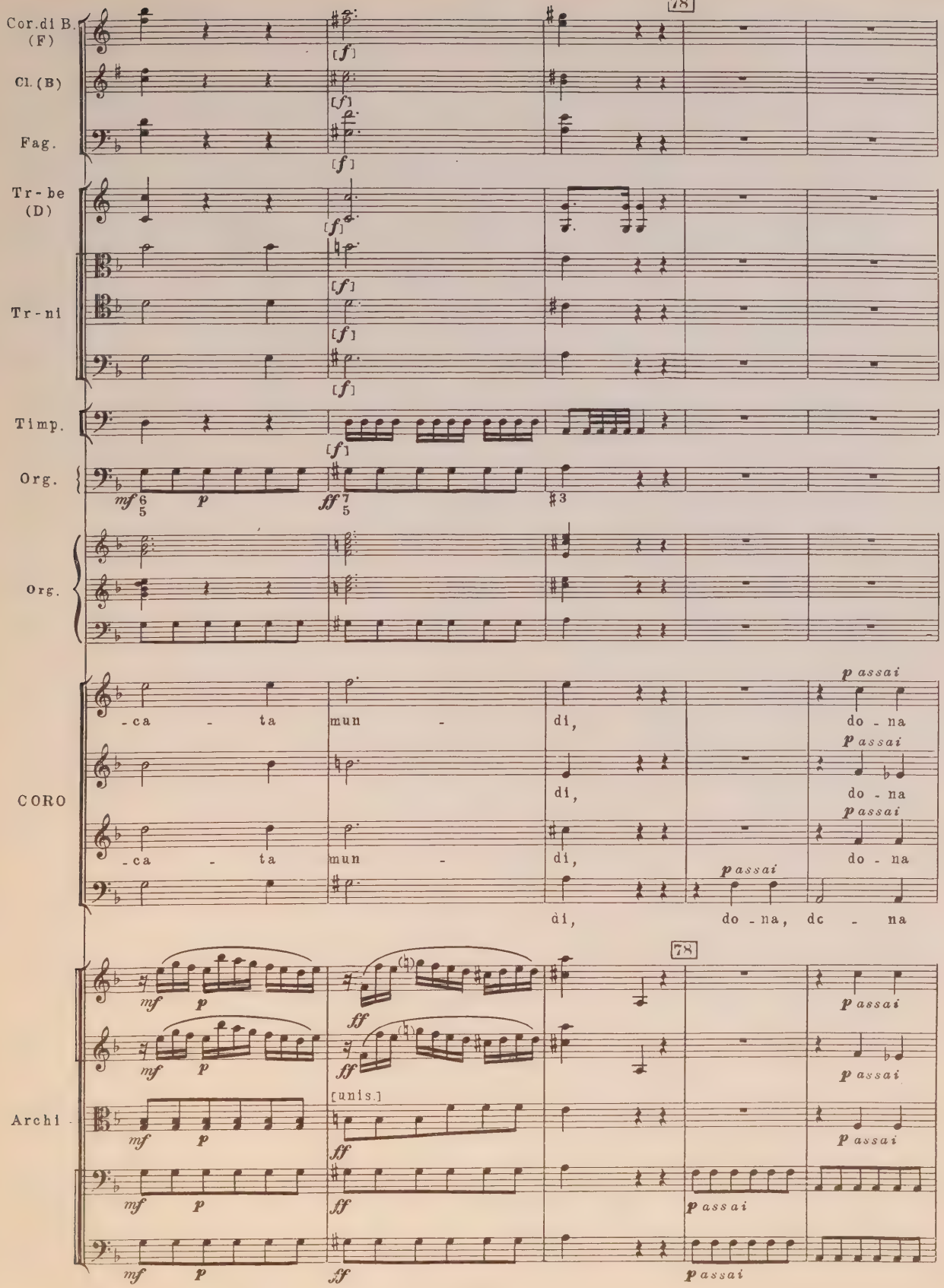
Archi

mf *p* [unis.] *mf* *p* *mf* *p* [div.] *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p*


78
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-be (D)
Tr-ni
Timp.
Org.
Org.
CORO
-ca - ta mun - di, do - na
di, do - na
-ca - ta mun - di, do - na
di, do - na, dc - na
p assai
78
Archi
[unis.]
p assai

Cor.di B. (F)

soli

p

79

f

Cl. (B)

soli

p

f

Fag.

soli

p

f

Tr-be (D)

Tr-ni

p

f

Org.

mf

p

II

Org.

p

CORO

e - is re - qui - em!

A - gnus

f

e - is re - qui - em!

f

e - is re - qui - em!

A - gnus

f

e - is re - qui - em!

Archi

79

mf

p

[p]

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

mf 6/5 p mf p mf 6/5 p

Org.

I

mf

CORO

De - i, qui tol -

De - i, qui tol -

Archi

mf p mf p mf p

mf p mf p mf p

mf p mf p mf p

mf p mf p mf p

mf p mf p mf p

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

-lis pec - ca - ta mun -

ca - ta mun -

-lis pec - ca - ta mun -

ca - ta mun -

Archi

80

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

p

Org.

p

CORO

p assai

-di, do-na, do - na e - is, re -

p assai

-di, do - na e - is, do - na e - is

p assai

-di, do - na e - is, do - na e - is

p assai

-di, do - na, do - na e - is

80

Archi

p assai

p assai

p assai

p

p assai

p

p assai

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

- qui - em!

re - qui - em!

re - qui - em!

re - qui - em!

A - gnus

A - gnus

Archi

81

81

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

Org.

CORO

De - i, qui tol -

De - i, qui tol -

Archi

[div.]

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

6
b4

b7
b5

Org.

CORO

-lis pec - ca - ta mun -

mun -

-lis pec - ca - ta mun -

mun -

Archi

[unis.]

82

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-ni

Org.

3 *Passai*

Org.

p

CORO

-di, *passai* do - na e - is re - qui - em sem-pi -

-di, *passai* do - na e - is re - qui - em

-di, *passai* do - na e - is re - qui - em

-di, do - na, *passai* do - na e - is re - qui - em

82

Archi

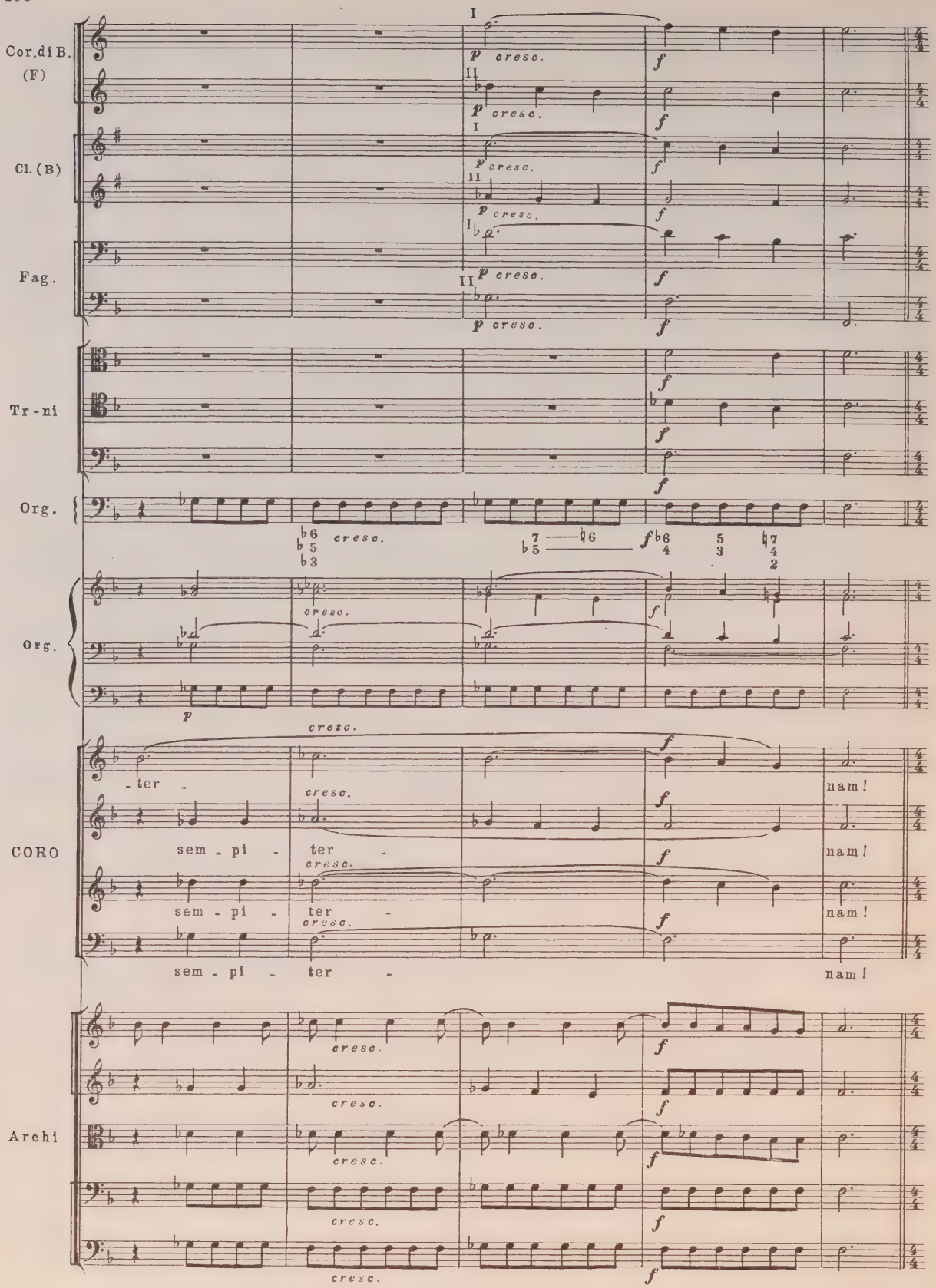
passai

passai

passai

passai

passai


Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Tr-ni
Org.
Org.
CORO
Archi
p cresc.
cresc.
f
-ter -
sem - pi - ter -
nam!

Adagio

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

tasto solo

Org.

tasto solo

Org.

S.

solo

CORO

Lux ae _ ter_na lu _

Archi

S. solo

CORO

_ce_at e _is, Do _ mi_ne,

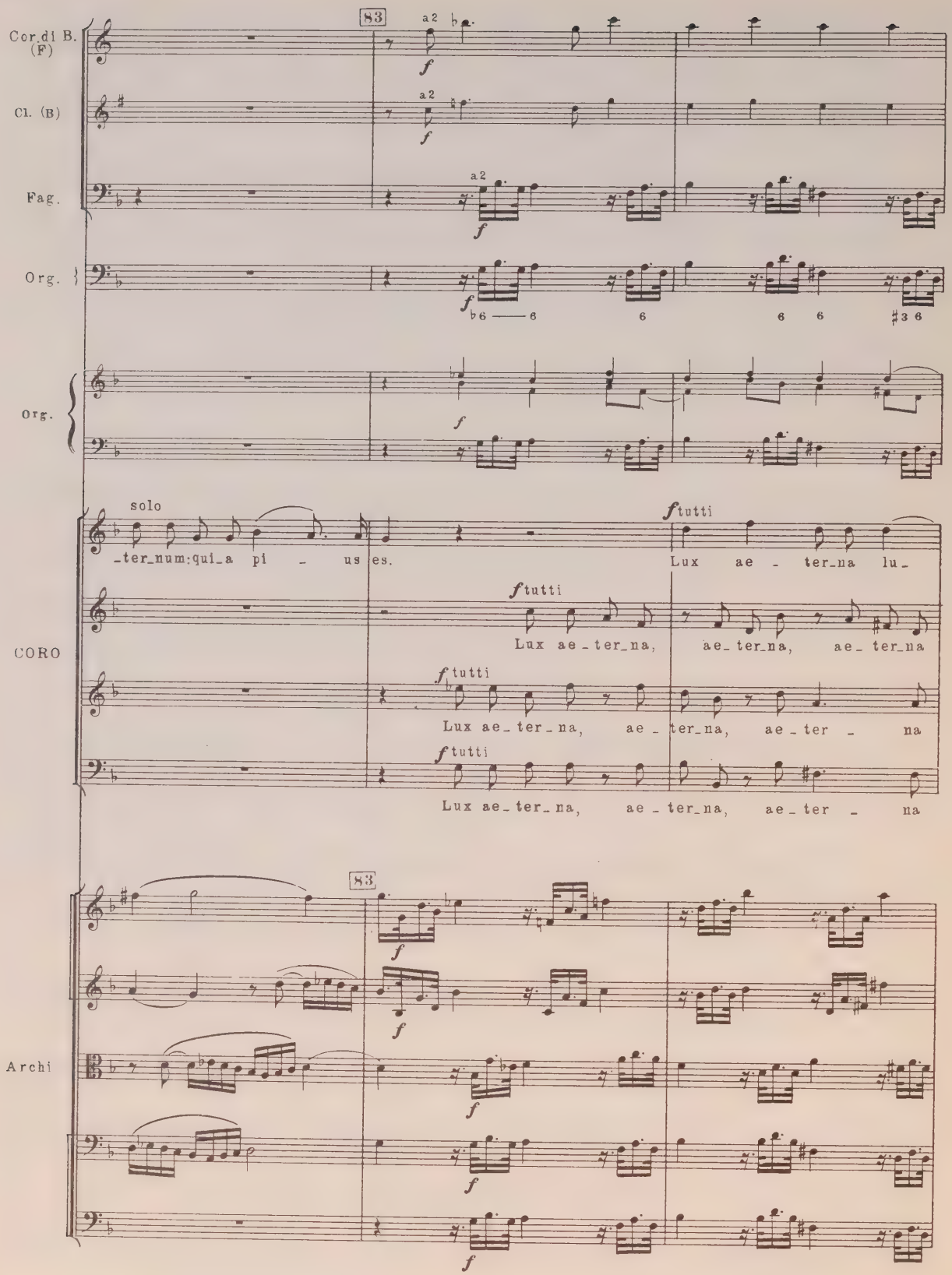
cum san_ctis tu_is in ae_

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.


Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Org.
Org.
CORO
Archi
83
a2
solo
_ter_num: qui_a pi - us es.
f tutti
Lux ae - ter_na lu_
Lux ae_ter_na, ae_ter_na, ae_ter_na
Lux ae_ter_na, ae_ter_na, ae_ter - na
Lux ae_ter_na, ae_ter_na, ae_ter - na

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Archi

a2

_ ce_at e_is, Do_mi_ne, cum san_ctistu_is in ae_

lu _ ce_at e_is, Do_mi_ne, cumsan_ctis, cumsan_ctistu_is in ae_

lu_ce_at e_is, Do _ mi_ne, cumsan_ctis, cum san_ctis tu _ is in ae_

lu_ce_at e_is, Do _ mi_ne, cumsan_ctis cum san_ctis,tu _ is in ae_

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

tasto solo

Org.

tasto solo

CORO

-ter-num, qui-a pi-us es.

-ter-num, qui-a pi-us es.

-ter-num, qui-a pi-us es.

-ter-num, qui-a pi-us es.

Archi

84

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Do - na, do - na e - is, Do - mi_ne, do - na,

Do - na, do - na

Re - qui_em ae_ter -

Re - qui_em ae - ter - nam

84

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

e - is, Do_mi_ne, do - na, do - na e_is re -

do_na e - is re - qui_em ae_ter - nam, do_na e_is,

_nam do - na, do - na, e - is, do - na

do - na, do - na e_is, e - is, Do_mi_ne,

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

-qui_em ae_ter - nam, ae_ter - nam, ae_ter -

Do_mi_ne, do - na e - is, do - na e - is, do -

e_is, do - na, do - na, do -

do - na, do - na e - is, do - na e - is, do -

Archi

85

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

f

Timp.

f

Org.

6
4

Org.

CORO

_nam, et lux per_pe _ tu_a, et lux per_pe _ tu_a

na, et lux per pe _ tu_a, et lux per_

na, et lux per pe _ tu_a, et lux per_

na, et lux per pe _ tu_a, et lux per_

85

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Timp.

Org.

Org.

CORO

lu - ce_at e_is, et lux per_ pe_tu_a lu_ce_at e - is!

-pe - tu_a lu - ce_at e_is, et lux per_ pe_tu_a lu_ce_at e - is!

-pe - tu_a lu - ce_at e_is, et lux per_ pe_tu_a lu_ce_at e - is!

Archi

Allegro

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

a2

tasto solo

Org.

Org.

tasto solo

CORO

Cum san_ctis tu_ is in ae_ ter_

Cum san_ctis tu_ is in ae_ ter_

Allegro

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

Archi

Cum san_ctis tu_is in ae_ter_num,

Cum san_ctis tu_is in ae_ter_num, cum san_

86

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

f

Timp.

f

Org.

7 [-] ♯3 7 6 – 6 [-] ♯3 7 6 ♭3 4 6 6
4 – ♮4 5 2 5

Org.

CORO

– num, cum san – ctis tu – is in

cum san – ctis tu – is in ae –

– num, in ae – ter – num,

– ctis tu – is, cum san – ctis tu – is in ae –

86

Archi

87

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Timp.

Org.

Org.

CORO

ae - ter - num, cum san ctis tu is in ae - ter -

- ter - num, in ae - ter - num, cum san -

cum san ctis tu - is in ae - ter -

- ter - - num, in ae - ter -

87

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

-ctis, cum san - ctis, cum san-ctis tu - -num, cum

-num, cum san - ctis, cum san -

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

San _ ctis tu _ is in ae _ ter _ _ is, cum san _ ctis, cum san_ctis, cum san_ctis, cum san _ _ num, in ae _ ter _ _ num, _ ctis, cum san_ctis tu _ is in ae _ ter _

Archi

88

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

Timp.

Org.

Org.

CORO

num, cum san_ctis tu_is in ae_ter

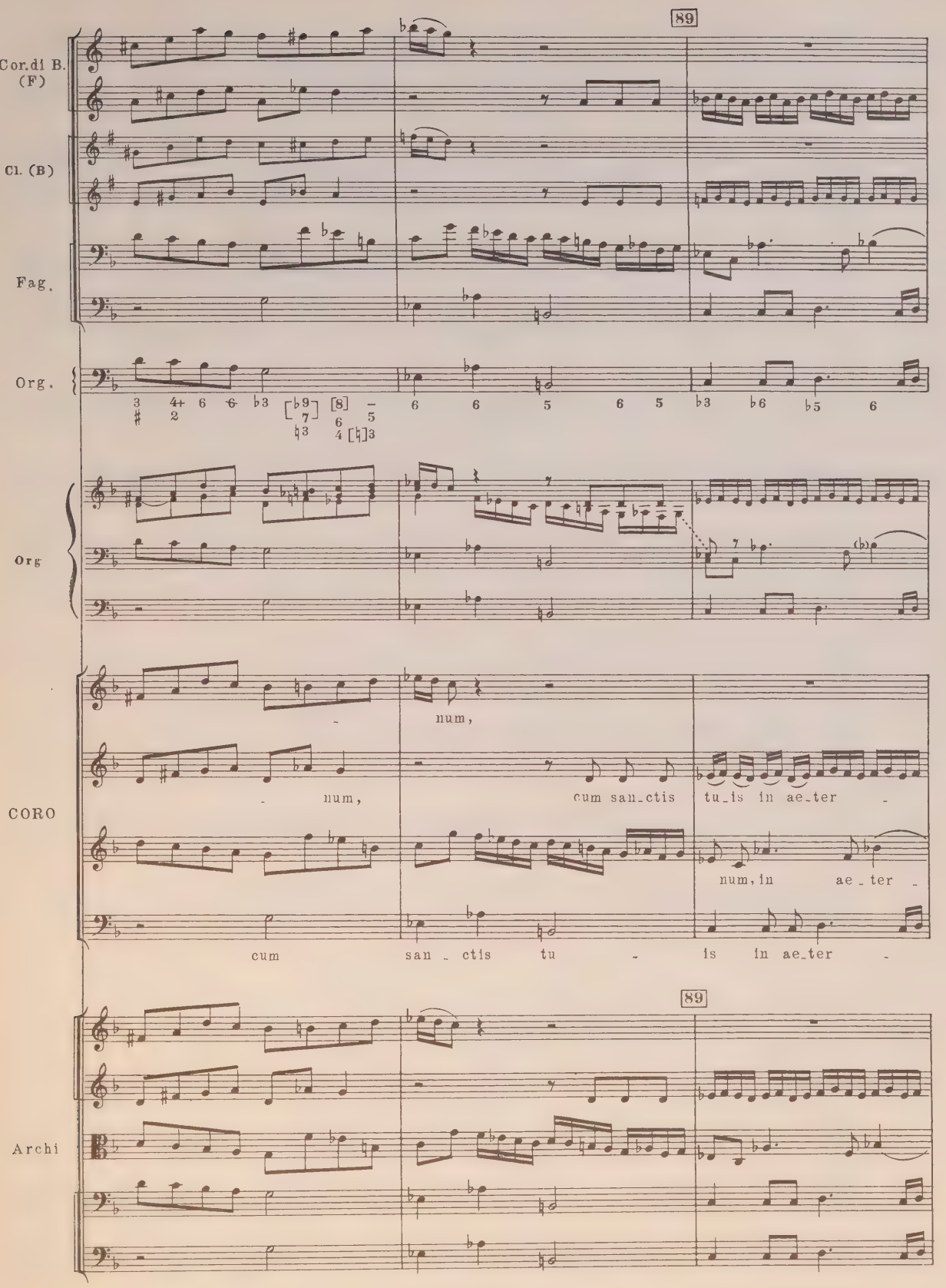
ctis, cum san_ctis tu_is in ae_ter

cum san_ctis tu_is in ae_ter

num,

88

Archi


89
Cor.di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Org.
Org
CORO
num,
num,
cum san_ctis tu_is in ae_ter -
num, in ae_ter -
cum san_ctis tu - is in ae_ter -
89
Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

cum san - ctis tu -

num, cum san - ctis, cum san -

num, cum san_ctis

- num,

Archi

90

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

7 ♭6 — 6 ♭6 6 ♭5 7 6 6 ♮6 6 6 ♭6 5
♭3 — 4 5 4 3

Org.

CORO

-is in ae-ter - num, cum san - ctis tu-is in ae -

- ctis, cum

tu-is in ae-ter - num, cum san-ctis tu-is in ae-ter - num,

cum san-ctis tu - is in ae-ter - num,

90

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

♭3 ♭3 — ♮3 — 3 — 6 ♭6/4 3 6 6 6/4 ♭3 — ♮3 — 6 — ♮3 —

Org.

CORO

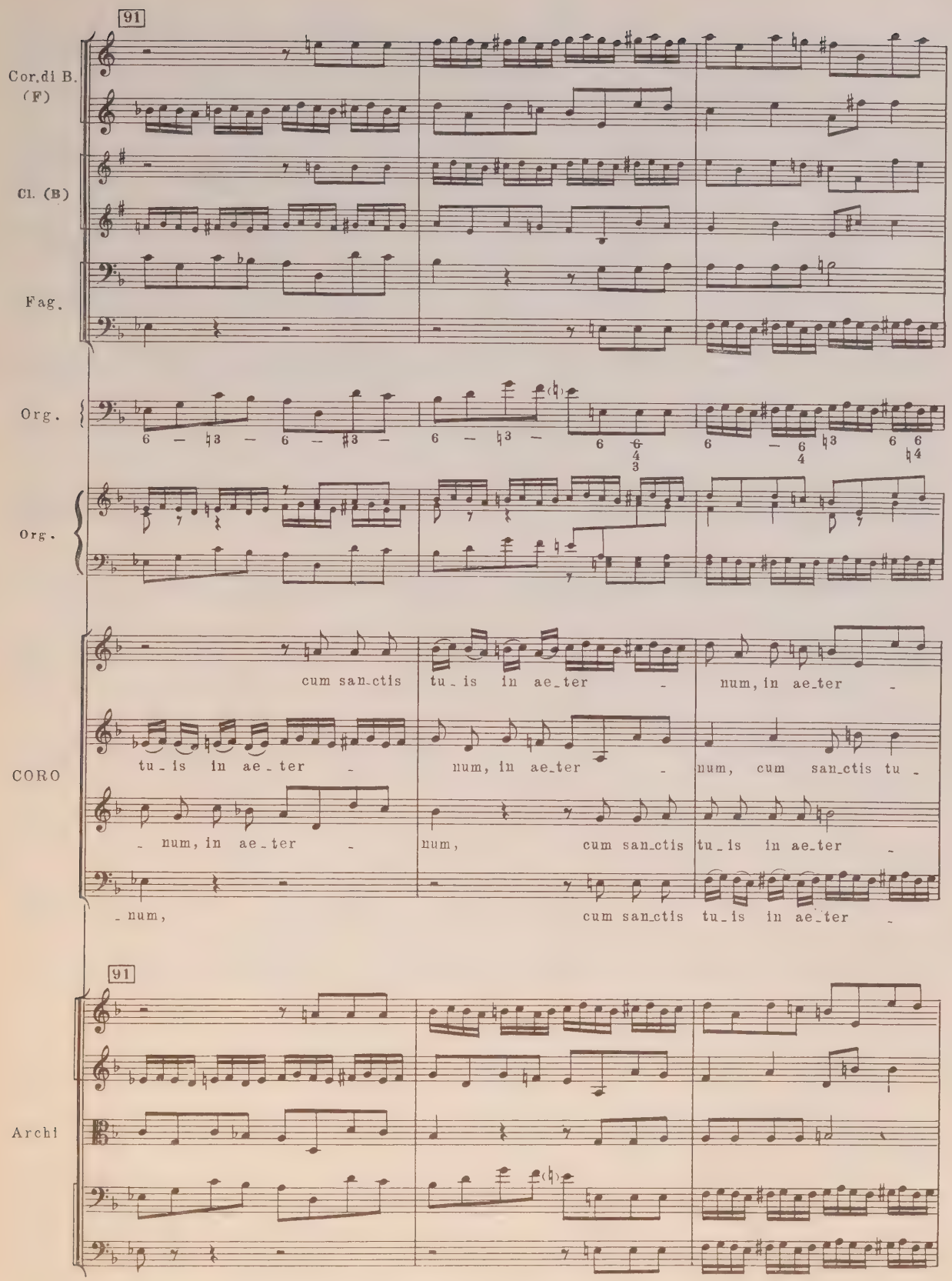
- ter - num, cum san - ctis tu - is,

san - ctis tu - is, cum san - ctis

in ae - ter - num, cum san - ctis tu - is in ae - ter -

cum san - ctis tu - is in ae - ter - num, in ae - ter -

Archi


91
Cor. di B. (F)
Cl. (B)
Fag.
Org.
Org.
CORO
cum san_ctis tu_is in ae_ter - num, in ae_ter -
tu_is in ae_ter - num, in ae_ter - num, cum san_ctis tu -
- num, in ae_ter - num, cum san_ctis tu_is in ae_ter -
- num, cum san_ctis tu_is in ae_ter -
91
Archi

92

Cor di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

a2

[*f*]

Timp.

[*f*]

Org.

Org.

CORO

-num, cum san-ctis tu-is in ae-ter -

-is in ae-ter - num, in ae-ter - num,

-num, in ae-ter - num, in ae-ter - num, in ae-ter -

-num, cum san-ctis tu - is in ae-ter -

92

Archi

Cor. di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Timp.

Org.

Org.

CORO

- num, in ae - ter - num,

cum san - ctis tu - is, cum san - ctis tu -

- num, in ae - ter - num, cum san - ctis tu - is in ae - ter -

- num, in ae - ter - num, cum san - ctis

Archi

93

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Org.

Org.

CORO

cum san_ctis tu_is in ae_ter - num, cum san_ctis

_is in ae_ter - num, cum san_ctis tu_is in ae_ter -

- num, in ae_ter - num, cum san_ctis, cum san -

tu_is in ae_ter - num, cum san_ctis tu - is, cum

93

Archi

Adagio

Cor.di B. (F)

Cl. (B)

Fag.

Tr-be (D)

Timp.

Org.

Org.

CORO

tu_is in ae_ter - num, in ae_ter - num, qui_a pi - us es.

-num, cum san - ctis tu_is in ae_ter - num, qui_a pi - us es.

-ctis, cum san - ctis tu_is in ae_ter - num, qui_a pi - us es.

san - ctis tu - is in ae_ter - num, qui_a, qui_a pi - us es.

Adagio

Archi

Содержание
Inhalt

Предисловие 4
1. Requiem 13
2. Dies irae 44
3. Tuba mirum 62
4. Rex tremendae 67
5. Recordare 76
6. Confutatis 91
7. Lacrimosa 102
8. Domine Jesu 110
9. Hostias 132
10. Sanctus 152
11. Benedictus 160
12. Agnus Dei 179

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

РЕКВИЕМ

Для солистов хора и оркестра
Партитура

Редактор О. Комарницкий. Художник Г. Жегин
Худож. редактор А. Головкина. Техн. редактор Г. Фокина
Корректор М. Шпанова

Подписано в печать 25.07.83. Формат бумаги 60x90 1/8. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Объем печ. л. 27,0. Усл. п. л. 27,0. Уч.-изд. л. 33,88. Тираж 2 000 экз. Изд. № 11998. Зак. 1964. Цена 5 р. 80 к.

Издательство "Музыка", Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

$$М \frac{5211000000 - 440}{026(01) - 83} 34 - 83$$

JUN
13
1984
UNIVERSITY OF

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
2010
M93
K.626
1983
c.1
MUSI

Ec.8016